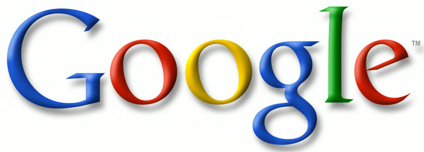


CAMERA-KUNST





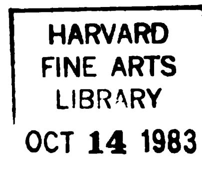
CAMERA-KUNST

EINE INTERNATIONALE SAMMLUNG VON KUNST-PHOTOGRAPHIEN DER NEUZEIT

UNTER MITWIRKUNG VON FRITZ LOESCHER HERAUSGEGEBEN VON

ERNST JUHL

BERLIN · 1903
VERLAG VON GUSTAV SCHMIDT
(VORM. ROBERT OPPENHEIM)



DRUCK VON GEBR. UNGER IN BERLIN

Vorwort

Die Camera-Kunst unserer Zeit hat durch die rastlosen Bemühungen namentlich der Liebhaberphotographen aller Länder ganz neue Wege gefunden um eigenartige Werke hervorzubringen. Das vorliegende Sammelwerk soll von diesem Bestreben ein möglichst vollständiges Bild geben; von den Ländern, die in Betracht kommen, ist alles zusammengetragen, was selbständigem Schaffen entsprungen ist. Das Bildermaterial enthält sowohl Arbeiten von Liebhabern wie von Berufsphotographen.

Nach bestem Können war ich bemüht, nur in ihrer Art vollendete Arbeiten aufzunehmen, die unserer Zeit angehören, und hoffe, dass mancher, dadurch angeregt, in seinen Bildern seinem eigenen Kunstgefühl Ausdruck zu geben versucht. Es ist schwerer als gewöhnlich angenommen wird, Eigenartiges zu schaffen und nicht jedem ist schöpferische Begabung eigen; aber auch denen, die nicht zu den Ausübenden gehören, kann dieses Werk Aufklärung bringen und sie fähig zum Genuss von Kunstwerken der Photographie unserer Zeit machen. So mag es an seinem Teil zur allgemeinen Kunsterziehung auf allen Gebieten beitragen.

Ernst Juhl

INHALT

TEXTLICHE BEITRÄGE

INHALT

ABBILDUNGEN

Kunst und Kunstphotographie.

Von Ernst Juhl, Hamburg.

Die Alten unserer Zeit unterscheiden sich in der Kunst, wie in der Photographie durch eine Reihe von Äusserlichkeiten von den Jungen. Die Modernen verwerfen die Komposition, den pyramidenförmigen Aufbau, das Arrangierte und bemühen sich, von starren Regeln loszukommen.

Der Inhalt des Bildes, das was dargestellt wird, macht heute — im Gegensatz zu früher — nicht das Kunstwerk; eine romantische Gegend, ein klassisches Gesicht werden im Bilde nicht höher bewertet, als eine trostlose, flache Öde oder die Gestalt eines abgearbeiteten Menschen. Und doch kann der Inhalt das Wesentliche sein, man denke an Böcklin und Klinger. Der Unterschied ist hier im Geistigen zu suchen. Wenn der Inhalt des Bildes uns das Wesentliche des Kunstwerkes ist, dann muss dieser Inhalt auch Eigentum des schaffenden Künstlers sein.

Gerade so ist es in der Kunstphotographie, und gerade das wird bei neuen, ungewöhnlichen Werken in weiten Kreisen übersehen; daher erleiden gerade die Stärksten den grössten Widerspruch, die heftigste Verfolgung.

Entweder ist das Dargestellte dem Publikum zu wenig interessant, oder wie der Laie sagt: »Das ist doch nicht schön«, oder der Inhalt, das was dargestellt wird, ist dem Beschauer so befremdend, dass er sich dadurch sogar verletzt fühlt. Ich hörte oft vor solchen Bildern, »ist der Autor verrückt



Alex. Keighley, Steeton. Tischgebet.

oder bin ich verrückt« und gerade vor Böcklins und vor Klingers Bildern habe ich diesen Ausspruch häufig vernommen.

Ich möchte hier noch einiges über die Abhängigkeit der Malerei von der Photographie einschalten. Erstere hat für die Darstellung starker Bewegungen von der photographischen Aufnahme viel gelernt, die Bewegungen der Pferde werden heute in der Malerei den Ergebnissen der Photographie angepasst, ebenso der Flug der Vögel und anderes. Courbet, der grosse Realist, der schon in den 50er Jahren die Historienmalerei Unsinn nannte, den Stil für Humbug erklärte, auf alle Ideale »pfiff«, behauptete, es sei die grösste Frechheit, Dinge malen zu wollen, die man nie gesehen — Courbet, der noch durch die Photographie nicht aufgeklärt war, malte seine laufenden Tiere mit weit ausgestreckten Beinen in der alten Weise. Unsere



N. Fischer, Kopenhagen — Die Theestunde.

heutigen Schlachtenmaler dagegen geben galoppierende Pferde genau so wieder, wie das Momentbild der Camera sie ihnen zeigt. Heute sieht schon jeder Laie das Unnatürliche in der früheren Darstellung und diese veränderte Anschauung haben wir nur der Photographie zu danken. Auch in der kühneren Art des Ausschnittes können wir wohl den Einfluss der Photographie auf die Malerei und die graphischen Künste bemerken. Die Japaner freilich haben sowohl im Ausschnitt, wie in der richtigen Darstellung rascher Bewegungen ähnliches geleistet, ohne durch die Photographie darauf aufmerksam geworden zu sein.

Als wir in Hamburg 1892 unsere erste Ausstellung planten, die 1893 stattfand, hatten wir keine Ahnung davon, was in den verschiedenen Ländern an kunstphotographischen Bildern existierte; wir wussten nicht, welche Länder

sich besonders hervorgetan hatten, und wir mussten, um die Kunst an uns zu locken, gewaltige Anstrengungen machen. Eine grosse Vor-Reklame brachte uns aus allen Ländern die bedeutendsten Werke zusammen. Wir glaubten damals, dass unsere photographische Kunst als solche ein Kind unserer Zeit sei, bis wir im Jahre 1899 auf einen Maler, D. O. Hill, auf-



Th. u. O. Hofmeister, Hamburg. Luxemburgische Landschaft.

merksam wurden, der schon im Jahre 1843 — als die ersten Bilder auf Papier entstanden — die vollendetsten Porträts geschaffen hat. (s. S. 5 u. 7.)

Hill hatte damals mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die uns heute unüberwindlich erscheinen. Er musste — weil die Papiernegative sehr unempfindlich waren — seine Modelle sehr lange quälen, er konnte nur bei krasser Sonne, bei direkt auffallendem Sonnenlicht, Aufnahmen machen.

Wenn wir die Hillschen Bilder in bezug auf natürliche Haltung studieren,



D. Okt. Hill, Glasgow 1843—45.



N. Perscheid, Leipzig.

so werden wir den himmelweiten Unterschied mit den Aufnahmen allerspäteren Fachphotographen, einschliesslich unserer Zeit, sofort erkennen. Selbst unsere bedeutendsten Porträtisten, wie Hofmeister, Kühn - Innsbruck, Dr. Spitzer-Wien, Perscheid-Leipzig haben keine besseren, und künstlerisch vollkommeneren Aufnahmen gemacht.

Hill war Maler, er war beauftragt, ein Bild mit einigen 100 Porträts zu malen und hat — um diese sonst unausführbare Aufgabe zu lösen — das Photographieren im Jahre 1843 erlernt. Seine photographischen Porträts stehen auf einer höheren Stufe als seine Ölbilder, weil sie in ihrer Art vollendet sind. Sein grosses Ölbild mit etwa 300 Personen erinnert lebhaft an die Gruppenaufnahme der Fachphotographen, ohne diese in ihrer Steifheit und miserablen Anordnung zu erreichen.

Ich kenne etwa 100 Aufnahmen von Hill, und unter diesen sah ich keine einzige minderwertige. Hill hat sich nachweislich nur drei Jahre 1843—45 mit der Photographie beschäftigt. Keine Aufnahme gleicht in der Stellung des Modells der andern, kein Bild sieht im Raum den



D. Okt. Hill, Glasgow 1843—45.

übrigen ähnlich, obgleich fast alle Aufnahmen in demselben Raum gemacht wurden.

Dührkoop in Hamburg ist seit 1900 bemüht, mit den schlechten Angewohnheiten der Fachphotographen zu brechen. Er lässt seinen Klienten eine natürliche Haltung, er rückt sein Modell nicht zurecht, und gibt ihm nicht durch einen Kopfhalter eine krampfhafte Stellung. Selbstverständlich werden alle Retuschen vermieden, und wenn ein Klient eine Verschönerung verlangt, so hat Dührkoop den Mut, das auszuschlagen, auch dann, wenn ihm eine Bestellung dadurch verloren geht. Die Aufnahmen werden sehr häufig in der Wohnung der Auftraggeber vorgenommen Dadurch bleiben die betreffenden Personen freier in der Stellung, als in einem ungewohnten Raum auf ungewohnten Möbeln. Die Stellungen werden nie im Atelier den Lebensgewohnheiten entsprechen und daher werden sie befremdend wirken, auch für den Aufgenommenen. Es bleibt häufig ein kleiner Rest von Steifheit, der niemals in den Hillschen Bildern zu finden ist. Bei Hill muss man aber nicht vergessen, dass er die denkbar günstigsten Modelle zur Verfügung hatte. Seine Klienten gehörten zu der besten Gesellschaft — wenn man Gelehrte, Schriftsteller und Geistliche dazu rechnet — und diese gebildete und in England und Schottland auch hochkultivierte Klasse versteht es, vornehm zu wirken, ohne gespreizt zu sein, und natürlich zu bleiben, auch wenn sie beobachtet wird. Das fehlt unseren Modellen hier aber sehr häufig; sobald der Aufzunehmende sich vor dem Objektiv befindet, posiert er, und wenn es auch nur durch unbewusstes Anziehen der Nackenmuskeln geschieht, so genügt das schon, um das Bildnis steif erscheinen zu lassen und ihm den ganzen Reiz zu nehmen.

Ich weiss sehr wohl die unendlichen Schwierigkeiten zu würdigen, die ein Fachmann zu überwinden hat, und ich weiss, dass niemand imstande ist, alltäglich ein Dutzend Aufnahmen zu machen, die alle originell sind. Wir müssen daher, was Dührkoop uns bisher an guten, ehrlichen Porträts gebracht hat, dankbar anerkennen.

Im Empfangsraum der Firma Dührkoop fand ich auch eine Anzahl von Aufnahmen, die, anstatt Geld einzubringen, ihm nur Geld gekostet hatten; es sind Bilder, die um ihrer selbst willen aufgenommen sind. Man erkennt



H. W. MÜLLER, Hamburg

„Haidehügel“



Eduard J. Steichen, New-York. Lady S.

an diesen Proben, dass Dührkoop Freude an künstlerischen Aufgaben hat. Ich weiss nicht, ob er das Bewusstsein hat, dass gerade diese Arbeiten ihm am meisten Geld einbringen werden, sie werden dazu beitragen, dass er nicht wieder der Schablone verfällt, und das wird seinem Ruf als Kunstphotograph dauernd nützen. Wer hätte vor 10 Jahren geglaubt, dass ein Fachmann sich an solche Aufgaben wagt.

Dührkoop ist, wie er mir selbst schrieb, als er vor einigen Jahren beschloss, mit allem Bisherigen zu brechen, angeregt worden durch unsere Ausstellungen. Durch die dort vorgeführten Porträts von Craig-Annan und Hofmeisters ist ihm das Unkünstlerische der üblichen Fachphotographie zum Bewusstsein gekommen.

1893, auf unserer ersten Ausstellung, erklärten wir dem »glatten« »ver-

schönten konventionellen Porträt den Krieg. Wir sind stolz auf unseren Erfolg, der rascher eingetreten ist, als wir erwarteten.

Das Publikum ist gewiss noch nicht in grösseren Massen zum Verständnis für einfache, ehrliche Wiedergabe des eigenen Ichs erzogen, aber wir sehen doch an dem Aufblühen einer ganzen Reihe von Fach-Kunstphotographen in Deutschland, wie Perscheid, Dührkoop, Raupp, Erfurth, Weimer usw., dass das Verständnis im Wachsen begriffen ist. Solange allerdings das grosse Publikum noch seine Freude an der herkömmlichen Süsslichkeit und an der Unnatur der nivellierenden Retusche hat, solange wird auch die Photographie der Kunst nicht ganz zurückerobert werden. Im Porträtfach kann das nur durch das Publikum geschehen. Jedes Volk hat die Kunst, die es verdient, ich hoffe, dass man unserer Zeit, um anderer Vorzüge willen, vergibt, was sie an der Kunst in der Photographie im letzten halben Jahrhundert verbrochen hat.



Hugo Erfurth, Dresden.

Grenzen.

Von Eduard J. Steichen, New-York.

Die gewaltige Kluft, die jeden grossen Künstler von den breiten Massen des Publikums trennt, rührt von der Tatsache her, dass es jenem, dem Künstler, Ernst ist mit seinem Verhältnis zur Kunst, und dem Publikum nicht. Während die Kunst für den Künstler eins ist mit seinem Leben, für ihn das Dasein überhaupt bedeutet, ist sie für das Publikum nur — ja eben nur Kunst, gelegentlich wohl auch mal KUNST geschrieben. Tonalität, Stimmung, Farbwerte, Aufmachung etc., das sind so die im Vorübergehen aufgeschnappten Schlagwörter, in die man sein Urteil über Gemälde formuliert. Wir haben uns tatsächlich derartig an solches Wortgeklingel gewöhnt, an solches Spiel mit Worten, mit technischen Ausdrücken, dass wir Gefahr laufen, alles Gefühl für Kunst zu verlieren.

Daher kann es dann soweit kommen, dass, wenn ein Rodin uns seinen Balzac schenkt oder ein Whistler seine »Harmonien«, dass wir dann in ein Gelächter ausbrechen, albern wie das kichernde Gelächter von Schulmädchen.

So ist es denn auch garnicht zu verwundern, dass die Photographie, dass die Männer, die auf dem Gebiete der Photographie gearbeitet und gerungen haben, sich nun einer mächtigen Phalanx kichernder Kritiker gegenübersehen. O, wie reden die weise von »reiner« Photographie, wie werden die wild vor einem Gummidruck. Ja, auch von den ganz Klugen,



CLARENCE WHITE, Newark

„Die Leserinnen“

von den Schriftgelehrten, die die Welt durch ihre mit Bücherstaub bedeckten, von Spinnweben überzogenen Brillengläser anschauen, auch von den ganz Klugen haben einige es nicht verschmäht, von ihrer gewohnten harten Arbeit einmal aufzublicken, einen flüchtigen Seitenblick auf die neue Schwarzkunst, die Photographie zu werfen und uns dann mit ihren wunderlichen Theorien zu überschütten Theorien, die genau so viel Interesse und Wert haben, wie das alberne Gelächter der Masse.



Mrs. G. Käsebier, New-York. „Andante".

Warum will man eigentlich ein künstlerisches Ausdrucksmittel, das schon jetzt, in dem ersten Kindheitsstadium seiner Entwicklung zu den bedeutendsten Faktoren modernen Wissens und Könnens gehört, warum will

man das eigentlich einengen durch wissenschaftliche, künstlerische oder sonstige Beschränkungen? Ein Ausdrucksmittel, das noch gar keine Sondergesetze haben kann, das man nach keiner früheren Technik beurteilen kann, weil es eben noch kein technisches Verfahren gibt, das damit zu vergleichen wäre. Warum da immer von »Beschränkungen«, von »Grenzen« reden, wo wir mit den »Möglichkeiten«, die noch gar nicht erschöpft sind, vielleicht wirklich etwas erreichen? Es handelt sich hier nur um die alte Frage: beherrscht der Geist den Stoff, oder der Stoff den Geist?

Bisher ist es nur der Wissenschaftler gewesen und der Geschäftsmann, die den Kampf für die Photographie aufgenommen haben, der Künstler war ferngehalten worden durch eine falsche Analogie, die jene beiden aufstellten: hauptsächlich die Theorien der oben erwähnten Schriftgelehrten haben die Irrlehre verbreitet, als ob auch der Künstler bei der Photographie nur das Licht und den Apparat arbeiten lassen dürfte, genau wie der Wissenschaftler und der Geschäftsmann. Das ist gerade, wie wenn man verlangen wollte, dass der Maler seine Leinwand nur mit denselben sorgfältig abgewogenen Farbenmischungen behandeln dürfe wie der Anstreicher seine Fassaden.

Die Lithographie und die Radierung sind als künstlerische Ausdrucksmittel zu einer gewissen technischen Reife gelangt, und ihre technischen »Grenzen« sind ziemlich genau abgesteckt. Aber eine so neue und so vielseitige Technik wie die Photographie kann sich nicht dieselben oder irgend welche theoretisch noch so gut begründeten Beschränkungen diktieren lassen. Wir können wohl sagen: ein Platindruck oder ein Gummidruck hat gewisse technische Grenzen, das lässt sich aber direkt von der Photographie im allgemeinen nicht sagen.

Wir haben eine erstaunlich rasche Entfaltung neuer Ideen auf dem Gebiet der Photomechanik erlebt. Die künstlerische Farbenphotographie befindet sich noch im Stadium des Problems, in dem Kinematographen haben wir eine noch gar nicht ausgebeutete Möglichkeit, eine in ihrer Art ganz neue Kunst zu schaffen, unzählige andere technischen Möglichkeiten müssen wir noch beherrschen lernen — wie können wir da von Grenzen der Technik reden, von Beschränkung und Beschränktheit des künstlerischen Ausdrucksmittels? Die ganze Welt liegt vor uns, wir fühlen ihren Herzschlag pulsieren



Clarence White, Newark.

in Leben, Schönheit und Kraft — da können wir uns nicht vorschreiben lassen: hier sind die Grenzen der Kunst! Beherzigen wir vielmehr die Worte Rodins:

Quand l'on commence à comprendre la Nature, les progrès ne cessent plus.

Die Entwicklung der künstlerischen Photographie in Deutschland.

Von Fritz Loescher, Berlin.

Die Situation der künstlerischen Photographie in Deutschland wird durch hervorragende Leistungen Einzelner auf der einen und durch weitgehende Verständnislosigkeit des Publikums auf der anderen Seite gekennzeichnet. Wir ermangeln keineswegs der tüchtigen Arbeiter, die mit den grossen Ausländern rivalisieren können, aber ihren Leistungen fehlt durchaus jener Resonanzboden, die verständnisvolle Anerkennung der interessierten Kreise, die in England, Frankreich und Amerika schon erkennbar ist.

Wir müssen es leider immer wieder erleben, dass kunstphotographische Leistungen, die im Ausland überall anerkannt sind, in Deutschland ausgepfiffen werden, und in diesem wie im vergangenen Jahre machten auf kunstphotographischem Gebiete solche hässlichen Emanationen Unduldsamer bei uns am meisten von sich reden. Der heftige Protest einiger Amateurvereine gegen die Steichen-Publikation, die Ernst Juhl im Vorjahr brachte, lässt sich allenfalls aus der ganz aussergewöhnlichen Art jener Arbeiten begreifen. Wenn aber dann gelegentlich einer Publikation durchaus nicht übermässig extravaganter amerikanischer Bilder von Käsebier, Weil und Spencer, welche die »Photographischen Mitteilungen« im März dieses Jahres brachten,

CSH.02.



Nicola Perscheid, Leipzig.

der Entrüstungssturm von einzelnen Unzufriedenen im verstärkten Masse angefacht wird und viele mitreissen kann, so ist dies ein Zeichen dafür, dass bei uns in Deutschland die Unduldsamkeit freier Entwicklung gegenüber bedenklich im Steigen begriffen ist. Die Folge so grober Missfallensäusserungen, wie wir sie im Anschluss an jene Publikationen in einzelnen deutschen Blättern lesen konnten, muss ein Zurückziehen der mit den beleidigendsten Worten regalierten Ausländer sein. So hat Steichen, dessen Arbeiten von Galerien angekauft und von Künstlern und Kunst-

ästhetikern wiederholt für hervorragend wertvoll bezeichnet wurden, bereits erklärt, nie wieder deutschen Blättern Bilder zur Illustration überlassen zu wollen; und auch die genannten Amerikanerinnen dürften vermutlich dafür danken, sich der Wiederholung so zweifelhafter Anwürfe, wie sie in diesem Jahr beliebt wurden, ausgesetzt zu sehen. Darunter kann die Entwicklung und Klärung unserer deutschen Kunstphotographie nur leiden. Wolle man doch immer bedenken, dass sich irgendwelche Erscheinungen der Entwicklung nicht einfach fortdekretieren lassen, und dass künstlerische Arbeiten, welche nach neuer Auffassung und Technik suchen, allein durch die Anregung zum Nachdenken, zur Beschäftigung mit neuen Problemen, die sie geben, immer als wertvoll zu begrüssen sind. Wer von uns kann ganz ermessen, welche Arbeiten dauernden Wert haben, und welche nur für den Augenblick geschaffen sind? Wir können nichts Besseres tun als Freiheit geben für die Äusserung jeder Persönlichkeit, Verständnis entgegenbringen und Urteile in massvoller Form abgeben. Die Zeit allein entscheidet, was Bestand hat.

Unsere deutschen Amateure müssen sich ihrer hohen Aufgabe als Schützer des Fortschritts auf allen photographischen Gebieten bewusst bleiben. Man hat immer die Indolenz der Fachleute gegeisselt, jetzt aber zeigt sich das merkwürdige, dass immer mehr Berufsphotographen den neuen Bestrebungen im Lichtbild bis zu den äussersten Konsequenzen Verständnis entgegenbringen, während das Amateurpublikum in seiner Anteilnahme nicht fortschreitet. Sicherlich stehen die meisten Amateure den modernen Leistungen zunächst indifferent gegenüber. Sie lassen sich dann, von einzelnen Missgünstigen mit guter Rednergabe schlecht belehrt, mitreissen, und eignen sich ein Urteil an, das nicht auf eigner Überlegung, nicht auf eigenerworbener Erkenntnis beruht. Für diese muss mit ernstem Bemühen geredet werden, denn es entsteht unberechenbare Schädigung für die Entwicklung der Photographie, wenn die kleine Schar talentvoller und ernst strebender Kunstphotographen, die wir in Deutschland haben, immer weiter vom Publikum getrennt und auf einen ganz isolierten Posten gedrängt wird. Besonders die Belebung der Berufsphotographie mit frischem Blut wird dadurch in verhängnisvoller Weise aufgehalten; und gerade sie müssen wir

wünschen. Wir dürfen uns doch nicht verhehlen, dass es auf die Dauer kein Genüge schaffen kann, nur für einen kleinen Kreis von Feinschmeckern zu arbeiten. Die Aufgabe der neuen Bewegung muss es heutzutage sein, die gesamte Photographie, soweit sie nicht wissenschaftlichen oder technischen Zwecken dient, zu revolutionieren; die in der berufsmässigen Porträtphoto-



Dr. H. Bachmann, Graz. Weiden am Bach.

graphie eingerissene banale Schablone zu brechen, die müssige Cameraspielerei, welche die meisten Amateure treiben, als solche in das rechte Licht zu rücken und das Verlangen nach einer tieferen, gehaltvolleren und weiter wirkenden Verwendung der Photographie in den Menschen zu wecken. Diesem ernsten Ziel ist die Scheidung in Parteien, die sich um Äusserlichkeiten herumstreiten, sehr hinderlich.



Alex. Keighley, Steeton. Platt-Tag.

Um die deutschen Verhältnisse auf diesem Gebiet zu verstehen, muss man einen Blick auf die Entwicklung der Dinge werfen. Die kunstphotographische Bewegung ist in Deutschland verhältnismässig jung. Als 1893 Juhl die erste internationale Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle veranstaltete, war die Geschmackskultur im Ausland schon bedeutend fortgeschritten. In Amerika, England und Frankreich steuerte man schon viel bewusster auf kunstphotographische Ziele los als in Deutschland, wo damals noch durchaus das Ansichtsbild und die Positivausführung in glänzenden Papieren dominierte. Deutschland empfing die stärksten Anregungen aus dem Auslande und hierdurch ist erklärlich, dass man auch vielfach in Nachahmung geriet. Sehr bald wurde dann



TH. u. O. HOFMEISTER, Hamburg

Hinter Kiefern und Korn

der Gummidruck, welcher 1894 aus Frankreich nach Wien und 1896 von dort nach Hamburg kam, das spezifische Ausdrucksmittel der deutschen Kunstphotographen. Der Gummidruck aber wurde erst allmählich zu jener vollendeten, ausdrucksfähigen Technik entwickelt, die wir heute in ihm sehen; in seinen ersten Jahren war er ein unvollkommenes Verfahren. Als einfacher Pigmentdruck ohne Übertragung liess er die Mitteltöne aus, gab Bilder in harten Kontrasten mit ungegliederten Licht- und Schattenflächen. Man erhielt durch diesen Mangel der Technik zwar einen eigenartigen dekorativen Effekt, der an Malerei erinnerte, aber doch mehr der Unvollkommenheit des Verfahrens als dem zielbewussten künstlerischen Willen des Photographen entsprang und daher allen Gummidrucken etwas Uniformes geben musste. Erst später lernte man in unermüdlicher Arbeit durch entsprechende Wahl des Papierkorns und vor allem durch das wiederholte Präparieren des Papiers und Übereinanderdrucken der einzelnen Tonstufen das Verfahren so zu vervollkommnen, dass es nahezu alle wünschenswerten tonlichen Feinheiten zur Verfügung stellt. Jetzt war es dem Gummidrucker möglich, nach bestimmter Absicht dem Bilde so viel Details, so viel Halbtöne zu geben, als er mit Bezug auf die gewollte malerische Wirkung für angemessen hielt, und nun muss allerdings das Verfahren als das beste und anpassungsfähigste Mittel bezeichnet werden, das wir in der Photographie haben, um persönliches Empfinden im Bilde zum Ausdruck zu bringen. Jetzt sind die Gummidrucke so verschieden wie die Persönlichkeiten ihrer Urheber. Jeder beanlagte Gummist, dem das Verfahren liegt, schafft sich seine Arbeitsweise, und überall finden wir in den Bildern die individuellen Unterschiede ausgedrückt.

Nur wenigen aber ist es beschieden, die Technik so vollendet zu handhaben. Eine Menge von Mitläufern blieb, lediglich den äusseren Effekt nachahmend, in den Anfangsstadien stecken. Amateurpublikum und Durchschnittsfachmann in Deutschland beurteilen aber den Gummidruck immer noch nach solchen unvollkommenen Leistungen, und da sie das Verfahren fast ausschliesslich von unseren bedeutenden Kunstphotographen angewendet sehen, sprechen sie nach so oberflächlicher Anschauung das Urteil über die ganze Kunstphotographie. Die Fachleute im besonderen sahen in den

Gummidrucken meist nur »Klexereien« in einer befremdenden Technik, die sie ihrem Publikum nicht bieten durften, und bemühten sich daher garnicht, zu verstehen, was mit dieser Art eigentlich beabsichtigt war.

So kam man in die unglaubliche Indolenz gegen die neue Bewegung hinein. So kam es, dass die Fachphotographen bis auf wenige Ausnahmen ruhig im Atelierschlendrian weitergingen, während die Kunstphotographen sich mit Achselzucken über das »Banausentum« immer reservierter verhielten und immermehr nur für einen ganz kleinen Kreis tätig waren. So kommt es, dass man von »Schulen« und »Richtungen« zu sprechen anfängt, während solche Rubrizierung, die schon in der bildenden Kunst nicht gut tut, in der Photographie, die so viel mehr noch auf die Natur angewiesen ist, vollends auf Irrwege führen muss.

Demgegenüber muss gefordert werden, dass man sich auf allen Seiten zur vollständigen Freiheit durchringt. Man muss einsehen lernen, dass es sich bei der neuen Bewegung, so weit sie in die Tiefe strebt und wahrhaft der Entwicklung dient, schon längst nicht mehr um technische Kunststücke, um formale Spielereien, um irgend eine virtuose, künstlerisch sein wollende Positivmache handelt; dass man hier allein bestrebt ist, das Lichtbild von der Oberflächlichkeit fortzubringen, es in den Dienst ernsterer, tiefer gefasster Lebensaufgaben zu stellen. Dass es nicht darauf ankommt, Effekte der bildenden Kunst nachzuahmen, sondern die Photographie zu einem ganz selbständigen Ausdrucksmittel, zu einer ganz eigenen Vermittlerin der Natureindrücke, zu entwickeln. Dass wir aus einem reicheren Born schöpfen, die Dinge tiefer fassen, leidenschaftlicher mit der Natur ringen und aus einer besseren Erkenntnis heraus schaffen wollen, als es die alte Atelierphotographie, als es die landläufige Amateurknipserei tut.

Sehr gut wäre es, wenn das viele Reden von der »Kunstphotographie«, von den »Modernen«, das den ernsten Arbeitern in der neuen Bewegung selbst schon zu viel wird, aufhören könnte. Es wird immer der Eindruck erweckt, als ob man aus der Kunst das neue Lichtbild herausholen solle, und es handelt sich doch ganz und gar darum, es der Natur abzuringen. Dies Pochen aufs Künstlerische wird aber erst anders werden, wenn das tiefergefasste Lichtbild den oberflächlichen Erzeugnissen gegenüber auch



Mrs. G. Käsebier, New York. Japanischer Tänzer.

in der Berufsphotographie mehr Boden gewonnen haben wird, wenn man also nicht fortwährend nötig hat, Unterschiede zu markieren. Dann wird man ohne hässlichen Beigeschmack sich schlechtweg Photograph nennen können. Denn das ist und bleibt das Charakteristikum unseres Schaffens, dass es Photographie ist, und deshalb würde die Einführung neuer Bezeichnungen à la »Lichtmalerei«, von deren Diskussion in Frankreich uns Demachy erzählt, die Verwirrung nur noch steigern. — —

Welche Fortschritte die kunstphotographische Sache bei uns in Deutschland gemacht hat, wie sehr sie jenem primitiven Zustande, aus dem heraus sie vielfach noch beurteilt wird, entwachsen ist, das zeigte sehr deutlich die zehnte internationale Ausstellung, die in diesem Jahre von der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie unter Ernst Juhls Vorsitz in der Hamburger Kunsthalle stattfand. Das Ausland — in erster Linie Amerika, England, Belgien, Frankreich — war hervorragend vertreten, und doch brauchte Deutschland, dem sich diesmal auch die Wiener angeschlossen hatten, mit seinen Leistungen sich nicht zu verstecken. Ja, man vermag in Deutschland jetzt die kräftigste Tendenz zum Vorwärtsstreben zu erblicken. Im Ausland, das früher anfing, ist fast überall der Höhepunkt erreicht. Wir sehen eine Reihe ausgezeichneter Leistungen, die sich von Jahr zu Jahr auf demselben hohen Niveau fortbewegen. In Deutschland aber setzt man sich jetzt, nachdem die Technik des Gummidrucks bewältigt wurde, ein ganz neues Ziel: die Steigerung der Bildwirkung durch die Farbe. Die farbigen Gummidrucke geben der deutschen Ausstellung durchaus die Signatur und man muss sagen, dass schon sehr befriedigende Wirkungen erzielt werden, wenn auch die ganze Bewegung noch als im Stadium des Experiments stehend zu betrachten ist. Zwei prinzipiell verschiedene Wege werden hierbei eingeschlagen. Unsere Amateurgummisten — Th. u. O. Hofmeister, H. W. Müller, Bernh. Troch, Alfr. Kirstein u. a. — fügen die Farbe dem Bilde lediglich nach willkürlichem, freiem Ermessen hinzu. Sie machen, wie gewöhnlich, eine einzige Aufnahme und von demselben vergrössertem Negativ drucken sie dann die verschiedenen Partieen des Bildes nacheinander in den entsprechenden Farben im Gummidruckverfahren. Unter Umständen tritt für die Lichter ein Druck vom Diapositiv hinzu. Keinesfalls aber ist das Hinzu-



LÉONARD MISONNE, Gilly

„Am Ufer des Baches“

Jacob Hilsdorf, Bingen.

Bildnis des Malers Melchior Lechter.



fügen der Farbe an irgend eine Gesetzmässigkeit gebunden. Der Gummist schaltet souverän wie der Künstler über das Kolorit, das er seinem Bilde gibt. Es ist begreiflich, dass dies Verfahren die Gefahr der Unnatur in sich birgt und dass es am erfolgreichsten da ist, wo nicht realistische Effekte, sondern nur stimmungsvolle Tönungen, Farbenstilisierungen, etwa im Lithographiecharakter, angestrebt werden. Im übrigen muss der Photograph, der sich ganz an die monochrome Übertragung des Naturbildes gewöhnt hat,

erst farbig sehen lernen, und nur gegründet auf sehr intimes Naturstudium, unterstützt vielleicht durch Farbenskizzen vor der Natur, kann das Hinzufügen der Farben zum photographischen Bilde geschehen.

Einen zweiten Weg zum farbigen Lichtbild sehen wir in einer Vervollkommnung des Dreifarbendrucks von Nicola Perscheid, Leipzig beschritten. Dieser stellt in einer besonderen Camera, welche die einzelnen Belichtungen automatisch durch ein Uhrwerk regelt, hinter entsprechend gefärbten Lichtfiltern auf passend sensibilisierten Platten drei Teilaufnahmen des farbigen Objektes für Gelb, Rot und Blau her, die dann in einem von Perscheid für den Zweck besonders modifizierten Chromgummiverfahren in den Komplementärfarben übereinander gedruckt werden. Die Aufnahmen können natürlich nur in sehr kleinen Formaten gemacht werden und daher wird für die grossen Formate, die Perscheid in Hamburg sehen liess (wohl mit die grössten bisher versuchten Dreifarbendrucke), die Herstellung dreier vergrösserter Papiernegative erforderlich. Es ist klar, dass die Abstimmung dieser drei Negative sowohl wie der monochromen Teildrucke einen ganz ausserordentlichen Aufwand an Arbeit und Material erfordert. Schon aus diesem Grunde muss es sehr anerkannt werden, wenn ein viel beschäftigter Berufsphotograph sich mit solchen Experimenten befasst. Aber auch in der harmonischen Farbwirkung war wenigstens der eine der in Hamburg ausgestellten Perscheidschen Dreifarbendrucke den bisher in diesem Verfahren erzielten, meist ziemlich rohen Effekten überlegen. Zu einem abschliessenden Urteil muss man ganz und gar abwarten, was die Zukunft bringt. Der Einwurf, das Verfahren sei ein mechanisches und daher für künstlerische Photographien nicht verwendbar, erscheint nicht stichhaltig bei näherer Prüfung. Die ganze Photographie ist und bleibt ein mechanisches Verfahren. Wie die Maschine gehandhabt wird, darauf kommt es an. Wenn es gelingt, ein Dreifarbengummiverfahren so auszubilden, dass es ebenso willig Folge leistet, als die gewöhnliche Photographie, so ist nicht einzusehen, warum der Mensch von Geschmack damit nicht künstlerische Bilder erreichen soll. Die Natur müsste ihm dabei Vorbild sein, aber freilich dürfte er sich nicht an alle ihre Einzelheiten und Zufälligkeiten sklavisch binden. Er müsste frei seinen ändernden und bessernden Geschmack walten

lassen, wie das ja der Kunstphotograph schon heute mit den monochromen Bildern seiner photographischen »Maschine« tut. Das verwandte Gummiverfahren scheint für die Betätigung persönlichen Empfindens auch genügend weiten Spielraum zu lassen. Vor allem anderen aber steht einstweilen noch das »Wenn« mit Bezug auf die genügende technische Sicherheit in der Naturfarbenfestlegung. Denn diese müssten natürlich zunächst ebenso sicher durch das Verfahren zu erhalten sein, als der gewöhnliche Aufnahmeprozess uns die Festlegung des Bildes in den Schwarzweiss-Werten liefert. — —

Von den farbigen Sachen der Hamburger, die sich auf der diesjährigen Ausstellung befinden, geben wir im vorliegenden Werk H. W. Müllers »Niedersächsisches Dorf« sowie Th. u. O. Hofmeisters »Hessische Landschaft« und »Hinter Kiefern und Korn« wieder. Müssen wir uns auch die



R. Dührkoop, Hamburg.

Wiedergabe der Farben versagen, so lassen doch namentlich die beiden letzten Hofmeisters originelle Wahl der Motive deutlich erkennen. Müllers »Heidehügel«, ebenfalls der Ausstellung entnommen, ist ein ausserordentlich weicher, tonschöner Gummidruck in warmem, braunem Ton. Das Original ist wundervoll geschlossen und ohne jede, im Gummidruck mitunter auftretende Flachheit und Härte. — Als eine sehr selbständige Kraft tritt Bernhard Troch auf, dessen »Norddeutsche Landschaft« wir zeigen. Seine Gummitafeln sind von einem feinen Naturempfinden, von einer grossen Liebe und Achtung vor der Natur getragen. Finden wir bei Hofmeisters einen Zug ins Phantastische, bevorzugt Müller die ruhigen, eindruckstiefen Stimmungslandschaften, so ist Troch von einem herben, erfrischenden Realismus, der immer wesentliche Momente aus der Natur mit starker Hand herausgreift. So sehen wir in den Dreien vortrefflich, wie stark sich persönliche Eigenart im Gummiverfahren ausdrücken lässt, was noch klarer wird, wenn man neben diese echt deutschen Bilder etwa die Leistungen der Franzosen im gleichen Verfahren stellt.

Kirsteins »Heidekirche«, ebenfalls ein Gummidruck in einfacher, klarer Farbenstilisierung, hat in der farblosen Reproduktion leider viel von dem Reiz des Originals eingebüsst. — Otto Scharf, Krefeld, der an anderer Stelle dieses Buches seine äusserst vollendete Gummitechnik beschreibt, findet der Leser mit einigen seiner fein gesehenen Landschaften und mit einem hervorragenden Familienporträt vertreten, dem er den Namen »Das Gebet« gegeben hat. Diese Gruppe ist nächst dem Doppelporträt »Mutter und Kind« wohl seine beste Leistung im Bildnis. Der schöne Fluss der Linien, der stimmungsvoll herabgedämpfte Ton, die grosse Ruhe und Vertiefung in der ganzen Auffassung machen das Bild zu einer hervorragenden Leistung. Scharfs Bildnisse haben in der schlichten Einfachheit etwas von der Art alter deutscher Meister; er hat sich mit solchen Arbeiten in die Reihe unserer ersten Porträtisten gestellt.

Unsere Bilder zeigen ferner, dass auch eine Reihe deutscher Berufsphotographen bereits mit bestem Erfolg sich auf dem neuen Gebiet betätigt. Unter ihnen steht in künstlerischer Hinsicht unbestritten N. Perscheid, Leipzig, an erster Stelle. Er weiss ausserordentlich geschickt und geschmack-



BERNH. TROCH, Hamburg

„Norddeutsche Landschaft“

voll seine Menschen zu stellen, Hintergrund und Umgebung anzuordnen, ohne dabei in die herkömmlichen Atelierposen zu verfallen. Künstlerischer Blick hat mit der soliden Schulung des Fachmanns in ihm eine seltene Vereinigung gefunden. — Auch Erwin Raupp, Dresden, hat auf kunstphotographischem Gebiet manches wirkungsvolle Bildnis geschaffen, und Hugo Erfurth, Dresden, schlägt in seinen Freilichtbildern eine ganz eigene, persönliche Note an.

R. Dührkoop, Hamburg, über dessen Arbeit Ernst Juhl an anderer Stelle ausführlich spricht, und Wilh. Weimer, Darmstadt haben eine neue, natürliche Art der Porträtaufnahme am durchgreifendsten in die Tagesarbeit eingeführt. Ihre Ziele einer ehrlichen, lebenswahren Arbeit kann jeder Photograph, der überhaupt Anlage zur bildlichen Wiedergabe der Natur hat, an Stelle der Atelierkünstelei setzen, ohne dass dabei zunächst an den Ehrgeiz bedeutender künstlerischer Leistungen gedacht zu werden braucht. Wenn es der neuen Bewegung gelänge, solch edlere Auffassung von den Aufgaben des Lichtbildes, eine allgemeinere Tendenz zu ehrlicher, lebenswahrer und natürlicher Cameraarbeit zu zeitigen, so würde sie uns schon einen ganz bedeutenden Schritt vorwärts gebracht haben.

Das vorliegende Werk bringt eine grosse Anzahl frei geschaffener Lichtbilder aus neuer Zeit, und es ist gerade dadurch interessant, dass hier zum erstenmal in einer von allen Rücksichten auf das Herkommen freien Zusammenstellung, ausschliesslich das, was man »moderne Richtung« nennt, bis zu den kühnsten Versuchen zum Worte kommt. So wird der verständige Leser sich vortrefflich ein Urteil über die Leistungen auf diesem Felde bilden können, und er wird zu dem überraschenden Resultat kommen, dass diese »moderne Richtung«, weit entfernt von Uniformität, ein reich abschattiertes Gesamtbild verschiedenartigster persönlicher Leistungen gibt. Amerikaner, Engländer, Franzosen, Belgier, Deutsche — alle sehen wir nach ihrem Nationalcharakter sich verschiedenartig aussprechen, und innerhalb der Nationalitäten treten scharf umrissen die besonderen Leistungen einzelner Individuen auf. Eine Sammlung von so ausgesprochenem und vollständigem Charakter bildet ein wertvolles Dokument für die Entwicklungsgeschichte der Photographie.

Die künstlerische Photographie in Frankreich.

Von Robert Demachy, Paris.

Sowohl die Amateurphotographen, als die mit Pinsel oder Grabstichel arbeitenden Künstler bringen den Zielen und Bestrebungen der Kunstphotographie in Frankreich vielleicht allgemeinere Anerkennung entgegen, als in irgend einem anderen Lande. Und doch ist der begeisterte, selbstbewusste, schöpferische Photograph hier verhältnismässig seltener zu finden, als in Deutschland, England und Amerika. Diese auffallende Tatsache ist vielleicht dadurch zu erklären, dass hier die Malerei und ihr verwandte Künste alle künstlerisch Veranlagten in ihren Bann gezogen haben. Die Unmenge von Malern und Griffelkünstlern (der Himmel mag wissen, wieviel bekannte und gar unbekannte Grössen wir auf diesem Gebiet besitzen!) hat nicht die entsprechende Zahl schöpferischer Kräfte übrig gelassen, welche die Kunstphotographie in einem so kunstsinnigem Lande wie Frankreich eigentlich beanspruchen dürfte. Denn ohne des Chauvinismus verdächtig zu werden, darf ich behaupten: Paris ist ein Mittelpunkt der Kunst, wie es einen zweiten nicht gibt. Der internationale Charakter der Malschulen eines Julian de Cormon, eines Colarossi u. a. beweist zur Genüge, in wie grossen Scharen die Fremden hier zusammenströmen, um für ihre künstlerischen Anlagen die nötige Schulung und Förderung zu finden.

Und dennoch werden die Durchschnittsleistungen einer Ausstellung französischer Photographien, gegen die Leistungen anderer Länder gehalten, bei gleicher numerischer Stärke geringwertiger sein. Mit andern Worten, wenn wir auch den hervorragenden Persönlichkeiten fremder Länder gleichwertige gegenüber stellen können, so finden sich bei uns doch nicht soviel Talente mittlerer Begabung, als anderwärts; es fehlen die Bindeglieder zwischen ungenügenden und vorzüglichen Leistungen. Der landläufige Amateur-Photograph in Frankreich beschäftigt sich viel zu sehr mit Vorwurf und Anordnung seines Bildes, nicht genug dagegen mit der Beeinflussung der Bildwirkung durch die technischen Mittel.



C. Puyo, Paris. Gewand-Studie.

Bezüglich der angewendeten Technik fällt seit 1902 die grosse Zahl der



Mlle. C. Laguarde, Paris. Lilien.

Amateure auf, die unter Benutzung des Gummidruckverfahrens anziehende und eigenartige Wirkungen erzielen. Im Jahre 1901 hatten wir nur fünf bis sechs Gummisten, welche die Technik völlig beherrschten. 1902 fanden sich dagegen unter den Ausstellern schon etwa zwanzig, die nahezu 200 Bilder eingesandt hatten. Von ihnen hatten einige schon nach nur zweimonatiger ernster Arbeit ausgezeichnete Ergebnisse erzielt. So sah ich u. a. einige Gummidrucke von Mlle. Laguarde, die sowohl durch Schönheit der Tiefen, wie durch gute Wiedergabe der Tonwerte sich als hervorragende Leistungen kennzeichnen (s. Abb.). Auch Sollet versteht sein Verfahren und weiss sich zielbewusst seiner Hilfsmittel zu bedienen. P. Dubreuil (s. Abb.) hat bedeutende Fortschritte gemacht, und bereits höchst Anziehendes boten Fauchier Magnan, Le Bégue, Mallet, Mannheim, Roy, Clément, Ch. Gauthier-Teyssonière, Wallon, die uns 1902 zum ersten Male auf diesem Felde begegneten. Auf die Leistungen von Major Puyo (s. Abb.) und Grimprel braucht nicht näher eingegangen



Robert Demachy, Paris. In der Bretagne.

zu werden, da sie allgemein als hervorragend bekannt sind. Brémard hat die Photographie völlig mit der Malerei vertauscht.

Die Kenntnis einer grossen Anzahl dieser Amateure verdanken wir der vom Pariser Photo-Klub im März 1902 abgehaltenen Ausstellung von Gummidrucken. Durch diese Ausstellung, an die sich Vorlesungen über den Gummidruck mit praktischen Übungen anschlossen, wurde mancher zur Beschäftigung mit dem interessanten Verfahren angeregt. Das Ganze erschien als gewagter Versuch, der jedoch vollständig gelang. Bisher fand, soviel mir bekannt ist, noch nirgends eine ähnliche Ausstellung statt, die nur ein einziges Druckverfahren zur Anschauung brachte. Der Grund mag in der berechtigten Besorgnis gelegen haben, durch die gleichartige Wirkung einer Anzahl von Bromsilber-, Kohle- und selbst Platinbildern den Eindruck der Eintönigkeit hervorzurufen. In der Tat aber glichen die 200 Gummidrucke, unter denen sich Arbeiten von Major Puyo, Th. und O. Hofmeister, Steichen und Davison befanden, einander ebensowenig, wie etwa Stiche nach Lancret aus dem 18. Jahrhundert Kaltnadel-Radierungen eines Rops oder den Stahlstichen englischer Keepsakes ähneln. Wir sehen den Sieg eines Verfahrens, das, ganz unabhäng von den dargestellten Gegenständen, eine so fabelhafte Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe zulässt, wie sie uns z. B. die in vollendeter Zartheit hergestellten Gummidrucke von Grimprel, im Gegensatz zu den kecken, fast roh zu nennenden Kontrasten auf den Bildern Einbecks zeigen. Indem ich auf die verschiedene Ausdrucksweise dieser Künstler hinweise, nehme ich natürlich weder für den einen noch für den anderen Partei. Ich bin der Ansicht, dass jede Darstellungsart, die, frei von innerem Widerspruch, in allen Teilen einen einheitlichen, in sich abgeschlossenen Charakter zeigt, als der getreue Ausdruck einer selbständigen künstlerischen Anlage Achtung verdient. Zweifellos würde der anmutige Kopf eines jungen Mädchens, in der Art des Spitzerschen Sisyphus behandelt, ebenso lächerlich wirken, wie wenn Dr. Spitzer diesem Bilde die Zartheit der Waldnymphen von Puyo verliehen hätte. Es wäre daher unbillig, einem Darsteller vorzuwerfen, dass er der Vorzüge des anderen ermangelt, Vorzüge, die bei ihm zu Fehlern werden müssten.

Jedenfalls bedeutete diese Ausstellung von Gummidrucken einen wichtigen



J. Craig Annan, Glasgow. Der Kupferdrucker.

Fortschritt auf dem Wege der Entwickelung. Es war ein Fortschritt, einmal aus den verschiedensten Ländern die Amateurphotographen zu vereinigen, welche dieses Verfahren anwenden, das von allen in Wirkung und Ausdrucksfähigkeit am fruchtbarsten ist und am besten sich eignet, das Persönliche, das Eigenartige in der Auffassung wiederzugeben. So bot denn die Ausstellung eine sehr vollständige Übersicht der in den verschiedenen Ländern herrschenden Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunstphotographie. Ihr Erfolg hat sich als sehr gross und fruchtbar erwiesen. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wurde nicht durch gebräuchlichere und mehr mechanische Verfahren abgelenkt, und es ergab sich ein unmittelbarer, scharfer Eindruck von vollendeter, äusserst günstiger Wirkung. Die Ausstellung, zu deren Erfolg die Arbeiten von Hofmeister, Müller, Henneberg, Spitzer und Scharf

wesentlich beitrugen, wurde von einer Menge namhafter Künstler eingehend besichtigt, die uns lebhaft ermutigten, auf dem Wege des Gummidrucks weiterzugehen.

Auf der Jahresausstellung des Photo-Klubs von 1902, die im allgemeinen auf einem künstlerisch weniger hohen Niveau stand, da sie nicht auf Grund von Einladungen stattfand und etwa dreimal so viel Bilder enthielt, waren die Deutschen leider nicht vertreten. Wir hegen die sichere Hoffnung, dass der Eifer, den die Mitglieder des Photo-Klubs durch ihre Beisteuer zur Hamburger Ausstellung bewiesen, bei unseren deutschen Berufsgenossen gelegentlich der künftigen »Salons« Nachahmung finden wird. Anderseits zeigte sich die belgische Schule, deren Eifer seit einigen Jahren ein wenig nachzulassen schien, als sehr lebenskräftig und im Fortschritt begriffen. Dies bewiesen die Arbeiten von Bovier, Leys, van Mons, Sneyers und vielen anderen. Zwei Wände waren ausschliesslich bedeckt mit Werken der Mitglieder des »Cercle l'Effort«, der unter Leitung des Herrn Bovier sich an die Spitze dieser mit Freude zu begrüssenden Renaissancebewegung gestellt hat.

Dieser »Salon« gab ferner die Veranlassung zu lehrreichen Auseinandersetzungen über die dem Photographen bei Behandlung des Negativs und der Kopie zugestandene Bewegungsfreiheit. Herr Mahéo aus Morlaix hatte bei der Aufnahmejury eine Anzahl von Bildern eingereicht, auf denen Schraffierungen und Kreuzstriche nach Art der Radierungen so klar hervortraten, dass man die Bilder schon genau betrachten musste, um sie von Kupferätzungen zu unterscheiden. Um derartige Wirkungen hervorzurufen, zeichnete Mahéo auf durchsichtigem Papier, das er auf sein Positiv gelegt hatte, mit der Feder die Schraffierungen ein, die ihm nötig erschienen, um die Wirkung gewisser Stellen des Bildes zu verstärken, hier oder dort einen Druck aufzusetzen, oder gewisse nebensächliche Partien ganz im Schatten verschwinden zu lassen. Mit Hilfe dieser Pause verschaffte er sich durch wiederholtes Kopieren ein Duplikatnegativ, auf dem die Schraffierungen des Pauspapieres wiedergegeben waren. Die Jury weigerte sich nun, diese Bilder unter der Bezeichnung »Photographien« in die Ausstellung selbst aufzunehmen, und wies ihnen in einer vom eigentlichen Ausstellungssaal getrennten Vorhalle den



J. C. Warburg, London. A glimpse of Sunlight.

Platz an. In aller Bescheidenheit sei es gesagt, dass ich als Jurymitglied dieser Entscheidung widersprochen hätte. In ähnlichem Sinne äusserte sich Major Puyo in einer Abhandlung des »Bulletin du Photo-Club«. Er sagte sehr richtig, dass die von Mahéo erstrebte Wirkung ebenso gut auf einfachere Weise durch Anwendung des Gummidrucks und besondere Entwickelung einzelner Partien erreicht werden könnte. Dies hätte jene Schraffierungen überflüssig gemacht, deren zwar der Stecher nicht entraten kann, die aber der Photograph nicht braucht, und die auf dem photographischen Abdruck deutliche Spuren eines Verfahrens hinterlassen, das einer ganz anderen Technik angehört.

Die weit auseinandergehenden Erörterungen über diesen Punkt haben wieder einmal gezeigt, wie schwer es dem Publikum photographischer Ausstellungen wird, sich auf die Beurteilung der erzielten künstlerischen Wirkung zu beschränken und sich das Urteil nicht durch Fragen rein technischer

Natur trüben zu lassen; Fragen, die schliesslich dazu verleiten, eine Arbeit zu verurteilen, deren gefällige künstlerische Wirkung man trotzdem anerkennen muss. Letztere allein sollte meiner Ansicht nach den Ausschlag geben. Mit der Zeit wird auch das Publikum dies einsehen. Ist es doch noch gar nicht lange her, dass einige Pinselspuren auf einem durch Reibung entwickelten Gummidruck englische Kritiker veranlassten, die Blitzstrahlen ihrer sittlichen Entrüstung auf mich herabzuschleudern. —

Im vergangenen Jahre hat sich in Frankreich auch eine Bewegung bemerkbar gemacht, um für die sogenannte Kunstphotographie (photographie pictoriale) eine bestimmte Bezeichnung allgemein einzuführen. Zweifellos erweckt das Wort »Photographie« beim grossen Publikum eine Reihe Vorstellungen und Erinnerungen, die nichts gemein haben mit künstlerischen Schöpfungen, wie wir sie von Spitzer, Hofmeister, Steichen, Clarence White, Craig Annan, Puyo und anderen hervorragenden Männern kennen. Aber der Ruf dieser Künstler, der unter uns Leuten »vom Bau« längst feststeht, ist noch nicht in die Massen gedrungen. Es ist schier unglaublich, wie unzulänglich das Publikum über die Fortschritte auf diesem Gebiete unterrichtet ist, und wie wenig es sich um die paar Ausstellungen kümmert, auf denen es sich von jenen Fortschritten überzeugen könnte. Ich bin einer Menge von Engländern begegnet, die, wenn sie sich auch nicht eigentlich mit Photographie beschäftigten, doch künstlerischen Dingen ihre Teilnahme schenkten, und die von der Existenz eines »Photographic Salon« keine Ahnung hatten. Als Künstler ersten Ranges nannten sie mir Berufsphotographen, deren Dutzendporträts eine wahre Schande sind für die Technik, deren wir uns auch zu bedienen haben. Nicht viel anders stehen die Dinge in Frankreich und vermutlich auch in Deutschland. Mit Leuten über Kunstphotographie zu reden, die das ihrem Album zuletzt eingefügte Visitporträt von X oder Y im Sinne haben, ist ein heikles und nutzloses Unternehmen.

Theoretisch kann man also zugeben, dass eine deutlich bezeichnende Benennung gefunden werden muss, die den auf künstlerischen Ausdruck hinarbeitenden Photographen von jenem unterscheidet, der sich nur rein handwerksmässig seines Apparates bedient. So berechtigt dieser Gedanke jedoch er-



R. Dührkoop, Hamburg.

Dr. Ed. Arning.

scheinen mag — seine Verwirklichung bietet grosse Schwierigkeiten. Zunächst: welche Bezeichnung soll man wählen? Man hatte das Wort »Photo-Teinte« (Lichtmalerei) vorgeschlagen. Soll sich aber diese Bezeichnung auf ein einzelnes Druckverfahren, wie den Gummidruck beschränken? Das hiesse eine Reihe hervorragender Künstler, die sich z. B. des Platin-, Kohle- oder Ozotyp-Verfahrens bedienen — wie die Herren Craig Annan, White, Frank Eugène oder Cadbey — von vornherein ausschliessen. Oder soll durch die Bezeichnung nur die Künstlereigenschaft hervorgehoben werden? Wer soll sie dann zuerkennen? Etwa der Photograph selbst? In solchem Fall würden bald alle photographischen Schaukästen auf den Boulevards dieses epitheton ornans tragen. Oder soll etwa das Patent durch einen Sachverständigenausschuss erteilt werden; soll eine Gesellschaft diesen Titel hüten und ihren Mitgliedern vorbehalten? Die Entscheidung dieser Fragen ist um so schwieriger, als die Spottsucht stets rege ist und sich immer griesgrämige Leute finden werden, die behaupten, dass die Arbeiten der »neuen« Photographen nicht für sich selbst sprechen können, da man ja genötigt sei, ihnen ein besonderes Kennzeichen anzuheften, um sie von anderen zu unterscheiden.

Ich fürchte daher, dass wir noch auf lange Zeit hinaus einfach die Kollegen der Photographen vom Jahrmarkt zu Neuilly bleiben werden, die in zehn Minuten für einen keineswegs schwindelhaften Preis ein Positiv auf Schwarzblech liefern, das allerdings einzig in seiner Art und von nicht geringerem Kunstwert ist, als die fabrikmässig hergestellten Bilder der grossen photographischen »Institute« mit Massenbetrieb zu 1,20 Frank das halbe Dutzend.

Bevor ich nun zu den Ereignissen dieses Jahres übergehe, möchte ich nicht unterlassen, auf eine vom Photo-Klub zu Paris herausgegebene neue Monatsschrift hinzuweisen, die im Januar 1903 zum ersten Male in sehr vornehmem Gewande erschien. »La Revue de Photographie« bringt eine regelmässige Übersicht über alles Vorzügliche, was auf dem Gebiete der Photographie an Bildern, interessanten Erfindungen und Verbesserungen der Technik geleistet wird. Die Schriftleitung, welche in der bewährten Hand des Major Puyo liegt, hat ihren Sitz in Paris, bildet aber dank der Mitarbeit von



Mlle. C. LAGUARDE, Paris

„Im sonnigen Garten“

Männern wie Ernst Juhl, Horsley Hinton, Alfred Stieglitz, Vanderkindere, Bovier u. a. zugleich einen Mittelpunkt für die Nachrichten und Arbeiten des Auslandes. Herr Bourgeois überwacht hauptsächlich die Drucklegung und die künstlerische Wiedergabe der beigegebenen Bilder. Er hat in seiner vor zwei Jahren erschienenen »Esthetique de la Photographie« bewiesen, was er auf diesem Gebiete zu leisten vermag. So darf behauptet werden, dass auch der verwöhnteste Geschmack des anspruchsvollen Bücherliebhabers bei der neuen Zeitschrift seine Rechnung findet. Unsere deutschen Berufsgenossen werden, so hoffe ich, es sich angelegen sein lassen, uns fortlaufend mit Bildbeilagen für unser Unternehmen zu unterstützen, das ja zur Verbreitung der uns gemeinsamen Ansichten begründet worden ist.

Der diesjährige Salon des Photo-Klub gab gute Gelegenheit, der neuen Photographenschule Frankreichs den Puls fühlen und die Diagnose mit Bezug auf den Zustand ihrer



Clarence White, Newark.

Gesundheit und Entwicklung zu stellen. Man könnte hier an die Evolutionstheorie Darwins denken. Wir haben in der Tat das Stadium des »Struggle for life« hinter uns, und wenn es etwas an dem gegenwärtigen Zustand auszusetzen gibt, so ist es, dass die Notwendigkeit des Kampfes und der Abwehr für uns nicht mehr besteht. Es folgt daraus, wie für die Rassen, welche diesen Grad der Evolution erreicht haben, eine gewisse Lauheit, eine allgemeine Selbstzufriedenheit. Diese lässt wohl ehrenwerte Durchschnittsleistungen der Individuen entstehen, zeitigt aber nicht mehr jenen starken Drang, der, je nach dem besonderen Fall, ein hervorragend schönes Werk oder etwas Exzessives, bisweilen ans Lächerliche Streifendes hervorbringt.



P. Dubreuil, Lille. Maler-Bildnis.

Daraus schliessen wir, dass dieses Stadium, welches auf den ersten Blick mit einem Stillstand in der Entwickelung verwechselt werden könnte, nur die unvermeidliche Folge raschen Wachstums ist. Ebenso ist es in dem Problem der treibenden Kräfte möglich, mit einer gewissen Anzahl von Pferdekräften rasch eine gute Wirkung zu erzielen; sobald jedoch diese Grenze überschritten ist, muss jeder weitere an Kraft gewonnene Kilogrammmeter durch den zwei-, vier-, acht- und sechzehn-

fachen Aufwand von Kalorien und Kosten erkauft werden.

Bei diesem kritischen Punkt sind wir angelangt. Ausgegangen von Null, haben wir rasche Fortschritte auf einem unbeschrittenen Wege gemacht, wo alles für uns zu gewinnen war. Gegenwärtig ist die Vollkommenheit weit schwieriger zu erreichen und für die Augen des grossen Publikums weniger sinnfällig. In unserer Schule besteht der Fortschritt hauptsächlich in der Wiedergabe eines einfachen Motivs, dessen Reiz eben in dieser Wiedergabe selbst liegt, und ich glaube, dass diese Schule sich auf gutem Wege befindet.



P. Dubreuil, Lille. Der Kapellmeister.

Ich, für mein Teil, empfinde weit mehr Vergnügen beim Anblick einer einfachen Kopfstudie, einer Figur in natürlicher Stellung oder einer anspruchslosen Landschaft, falls der betreffende Gegenstand vom Autor mit sichtlichem Verständnis behandelt ist, als wenn man mir studierte Kompositionen zeigt, schwierig in der Anordnung der Figuren, schwierig als Landschaftsaufnahmen, die aber tatsächlich nur Belege für einen bedeutenden Aufwand an Zeit und Mühe sind.

Es macht sich auch heuer wieder eine ausgesprochene Vorliebe für ein schönes Material geltend, das die Eigenschaften einer Radierung oder einer guten Lithographie besitzt. Diese Tendenz ist besonders durch unsere aus den bekanntesten Malern von Paris zusammengesetzte Jury ermutigt worden, die manch gut gemeintes Bild zurückgewiesen hat, weil es, wegen seiner trüben, unreinlichen, unklaren Wiedergabe der Tonwerte, den Anforderungen nicht entsprach. Die Strenge der Jury hat sich besonders in bezug auf gute Wiedergabe der Tonwerte geäussert, und gerechterweise wurden speziell die Gummidrucke aufs Korn genommen, welche in diesem Jahr sehr zahlreich vertreten sind. Da dieses Verfahren dem Photographen besonders gute Mittel zur Korrektion der Tonwerte an die Hand gibt, so ist er hier auch weit mehr für alle nach dieser Richtung hin gemachten Fehler verantwortlich, als bei den anderen Prozessen, wie Kohle- und Platindruck, die in dieser Beziehung weit weniger plastisch sind.

Von den Freunden des Gummidruckverfahrens, welche sowohl mit Bezug auf das Gegenständliche als auf die richtige Wiedergabe der Werte die gelungensten Resultate aufzuweisen haben, nenne ich Major Puyo, Mlle. Laguarde, Grimprel, Sollet, Ecalle. Das Verfahren scheint sich hier einzubürgern, aber die Arbeitsmethode der französischen Schule ist doch ausserordentlich verschieden von derjenigen der deutschen, welche beispielsweise die Herren Hofmeister und Müller vertreten. Letztere erzielt die schönen, kräftigen Töne ihrer sehr grossen Tafeln durch doppeltes und dreifaches Drucken — also durch Verstärkung. Die französische Schule, deren Formate gewöhnlich kleiner sind und selten die Dimension 24/30 überschreiten, sucht dieselbe Wirkung und erzielt sie auch meiner Meinung nach durch Anwendung eines einzigen Druckes und der möglichst kürzesten Exposition, so dass die Halbtöne die wässerige Frische des Aquarells behalten.

Es ist sicher, dass ein stark exponierter Gummidruck nicht durch einen einmaligen Druck schöne Tiefen geben kann. Im nassen Zustand herrlich, wird er grau und trüb, sobald er trocken ist — mit einem Wort: er »geht zurück«, wie ein ungefirnisstes Ölbild. Ist aber die Exposition so bemessen, dass die Schicht in den Schwärzen aufquellen kann und gerade auf dem Punkt sich zu lösen ist, ohne dass dieses jedoch eintritt, so bewahren die Tiefen



Ed. J. Steichen, New-York. Aktstudie.



Dr. F. Graves, Kenilworth. Der Schnitter.

ihre Klarheit und Sattheit und verändern sich nicht beim Trocknen. Selbstverständlich ist die richtige Bemessung der Epositionszeit hierbei ein heikler Punkt, aber ich glaube, dass mit Bezug auf die manuelle Arbeit, diese Methode immerhin noch leichter und sicherer ist, als diejenige des wiederholten Druckens, da sie weit eher eine Beurteilung des Werkes zulässt, als nach so und soviel Manipulationen, von denen jede einzelne an sich wieder die Ursache eines fehlerhaften Endresultates werden kann.

Von den Veranstaltungen dieses Jahres steht die Ausstellung von Lille durch den internationalen Charakter und die strenge Auswahl der zugelassenen Aufnahmen auf dem ersten Platz. Herr Belliret hat ihr Konkurrenz gemacht, indem er eine ähnliche Ausstellung in Nizza veranstaltete, die speziell dem Nackten und dem Genre eingeräumt war. Auch sie verdient Beachtung, sowohl wegen dieser besonderen Neuerung, als auch wegen des grossen und verdienten Anklanges, den sie bei dem aus allen Nationalitäten gemischten Publikum, das alljährlich an der Riviera zusammenströmt, gefunden hat.

Alles in allem ist der Zustand der künstlerischen Photographie in Frankreich ein befriedigender. Sie wird von dem kunstsinnigen Publikum nach ihrem wahren Werte geschätzt, ohne Übertreibung der Vorzüge oder

Mängel. Letztere schwinden von Jahr zu Jahr mehr in dem Masse, wie der künstlerische Geschmack in der Photographie sich hebt. Die Bewegung kann nur eine allmähliche, stufenweise sein, denn sie geht Hand in Hand mit der Erziehung zur Kunst, und diese wird nicht in einem Tage, auch nicht in einem Jahre vollendet.



Mlle. C. Laguarde, Paris. Blondköpfchen.

Meine Arbeitsweise bei der Herstellung von Gummidrucken.

Von Otto Scharf, Krefeld.

Da von verschiedenen Seiten des In- und Auslandes Anfragen an mich ergehen, welche Technik ich bei der Herstellung meiner Gummidrucke anwende und wie ich es ermögliche, besonders in kleinen Formaten eine so feinkörnige Farbschicht auf die Papiere zu bringen, so will ich in nachstehendem meine Arbeitsweise in möglichst kurzer Fassung klarlegen.

Im allgemeinen und in den Grundzügen wende ich bei meinen Arbeiten das Verfahren an, welches in einer Reihe von Lehrbüchern beschrieben ist.

Ich gebrauche:

Gesättigte Lösung von Ammoniumbichromat.

Starke Gummilösung, aus naturellem Gummi arabicum hergestellt, und Farben, nur echte, teils fertig geriebene in Tuben oder Gläsern, teils Staubfarben.

Die Bereitung der lichtempfindlichen Farbschicht ist unbedingt eine Sache der Übung. Wenn man sich daran gewöhnt, mit höchstens sechs bis acht Farben zu arbeiten, deren Mischung eine vollkommen ausreichende Reihe von Tönen ergibt und wenn man bei diesen Farben bleibt, so wird man bald die Eigentümlichkeiten der einzelnen Farben in ihrer Zusammensetzung



OTTO SCHARF, Krefeld

„Das Gebet“



A. Horsley-Hinton, London. **Adel Moor.**

mit Gummi und Bichromat kennen. Rezepte hierfür anzugeben, ist vollkommen ausgeschlossen, Jahreszeit, Feuchtigkeit oder trockene Luft, Wärme oder Kälte, die Papieroberfläche und Farbe des Papieres, besonders aber der Charakter des herzustellenden Bildes, spielen dabei eine gewaltige Rolle. Es hat ferner Einfluss, in welcher Temperatur die Emulsion aufbewahrt und aufgetragen wird und ob schnelles oder langsames Trocknen stattfindet.

Ich bin in der Regel im Besitz einer ganzen Anzahl fertiger, lichtempfindlicher Farbmischungen und da ich dieselben in stark feuchter Luft kühl aufbewahre, so sind sie eben fast unbegrenzt haltbar, und lassen sich bis zur vollständigen Erschöpfung verbrauchen, mitunter noch nach vielen Monaten.

Mein erster Aufstrich ist in der Regel so kräftig, dass ein sehr gut sichtbares Bild der Schattenpartien nach der Entwickelung auf dem Papier



N. Fischer, Kopenhagen. In der Club-Ausstellung.

verbleibt; der Mitteltondruck, eine dünnere Farbschicht mit mehr Bichromat wird bei kleineren Formaten in der Durchsicht an den Kraftdruck angepasst, bei grossen Formaten geschieht das Anpassen mit den bekannten Hilfs-

mitteln durch Zeichen. Die weiteren Überdrucke richten sich nun ganz nach der Stimmung, welche das Bild haben soll und muss die Emulsion dementsprechend hart oder weich druckend aufgetragen werden; im allgemeinen gilt dafür die Regel: hartdruckend — mehr Gummi, weichdruckend — mehr Bichromat.

Die Belichtung nehme ich so reichlich, dass ich mit kaltem Wasser und Sägemehl, bei guter Lösung der Schicht mit dünnflüssigem Brei, bei festhaftender Schicht mit dickem Brei durch fortgesetztes Übergiessen entwickeln muss; es geht der Entwickelung nur ein Wasserbad von 5 bis 15 Minuten voraus. Ich gebe der Sägemehl-Entwickelung gegenüber Spritze und Selbstentwickelung entschieden den Vorzug. Die Partien des Bildes, bei welchen der eine oder andere Druck mehr sichtbar bleiben soll, werden weniger mit dem direktem Guss behandelt, oder, wenn nötig, mit nassem Fliesspapier bedeckt. Zur vollkommenen Entfernung des Bichromats wende ich gesättigte Alaunbäder, jedoch erst nach vollständiger Fertigstellung des Bildes, an.

Um nun beim Kombinationsdruck die Konturen des Bildes immer wieder genau aufeinanderpassen zu können, bedarf man unbedingt vollständig dehnungsfreier Papiere, welche ich mir durch mehrfaches Eintauchen in heisses Wasser und jedesmaliges scharfes Trocknen herstelle. Je nach dem Charakter des Bildes wähle ich feinrauhe, körnige, grobrauhe oder narbige Papiere in verschiedenen Tönen, oder ich stelle mir den gewünschten Ton durch einen Aufstrich mit lichtempfindlicher Farbmischung selbst her.

Auch die Leimung der Papiere nehme ich selbst vor und verwende dazu reinen Cölner Leim, den ich mit Formalin härte. Die richtige Leimung der Papiere ist äusserst wichtig, sie soll im allgemeinen bei feinkörnigen Papieren schwach, bei rauhen und narbigen Papieren kräftiger sein, jedenfalls immer so stark, dass das fertige Bild in der Aufsicht kräftiger erscheint, als in der Durchsicht. Die Stärke der Leimlösung richtet sich nach den zur Verarbeitung kommenden Papieren und muss für jedes Papier ausprobiert werden. Ich habe mit bestem Erfolg ebensogut ganz billige wie auch sehr teure Papiere verwendet; Papiere, welche nur eine Spur rauh sind bis zu den rauhesten Oberflächen, sind brauchbar, sobald sie sich dehnungsfrei machen



Reginald Craigie, London. Bildnis des Herrn Arthur Erwood.

lassen und so gut in sich geleimt sind, dass sie die folgenden häufigen Bäder aushalten. Jede bessere Papierhandlung hat eine ganze Reihe solcher Papiere und fast alle Zeichenpapiere sind vorzüglich.

Bei der Herstellung der Originalnegative, welche ich fast durchweg auf lichthoffreien Platten mache, achte ich besonders darauf, dass ich das, was ich mit dem herzustellenden Bild beabsichtige, mit möglichstem Detailreichtum auf die Platte bekomme. Wenn mir davon bei den Probedrucken, die ich auch immer erst in Gummi mache, etwas nicht gefällt, so ändere ich dies bei der Negativvergrösserung durch Über- oder Unterbelichtung oder durch unscharfes Einstellen.

Für die Wiedergabe der Luft mache ich mindestens zu jedem Stimmungsbild, welches durch Zeitaufnahme hergestellt wird, eine besondere Aufnahme.

Bei meinen mehrfarbigen Gummidrucken habe ich durchaus nicht die Absicht, die Natur farbig wiederzugeben, ich bezwecke damit nur, die Stimmung zu erhöhen. Ich wähle sorgfältig die Farben, welche übereinandergedruckt die beabsichtigte Wirkung hervorbringen und belichte diese teilweise unter dem Negativ, teilweise unter dem Diapositiv, welches ich mir bei kleinen Formaten auf Glas durch Solarisation umgekehrt herstelle;



Arch. Cochrane, Hurlet-Glasgow. „The Night Summons“.

auf Papier, Häuten oder Folien ist die Benutzung von beiden Seiten möglich. Das sicherste Arbeiten beim Drucken geschieht ohne Zweifel in der Sonne und belichte ich bei wolkenlosem Himmel einfach nach Zeit, bei wolkiger Luft nach dem Lichtmesser. Das jedesmalige Trocknen der Bilder zwischen den einzelnen Drucken nehme ich bei mässiger Wärme vor, da dann ein Kräuseln der Papiere sowie ein Verziehen (trotz der Vorbäder) am wenigsten zu befürchten ist. Bei einem vollständigen Durchtrocknen der Drucke haftet die Farbe so fest, dass der folgende Überstrich ohne weiteres »Festmachen« des vorangegangenen Druckes erfolgen kann, sobald man eine ziemliche Fertigkeit darin erlangt hat, den neuen Überstrich leicht und schnell ausführen zu können.

Ich will noch bemerken, dass ich mit vorstehendem durchaus nicht beabsichtige, Regeln und Verhaltungsmassregeln aufzustellen, aber ich glaube doch, den schon fortgeschritteneren Gummisten in dem einen oder anderen Punkt eine neue Anregung zu geben, weiss ich doch, dass die Arbeitsweise unserer sämtlichen bedeutenderen Gummidrucker sehr verschieden ist.



W. Smedley Aston, Birmingham. Der Froschprinz.

Sammler und Vorzugsdrucke.

Von Alfred Stieglitz, New-York.

Auf das Ersuchen des Herausgebers, diesem neuen Werk über die Kunstphotographie einige Zeilen beizufügen, scheint es mir wünschenswert, die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand zu lenken, der darum nicht weniger wichtig ist, weil er meines Wissens in der photographischen Literatur die ernste Beachtung noch nicht gefunden hat, die er verdient.

Infolge der allmählichen Entwickelung der Kunstphotographie sind Sammler und Kenner dahin gekommen, den Wert verschiedener Einzelabzüge von demselben Negativ gegen einander abzuwägen. Die Zahl derer, die Originaldrucke hervorragender Kunstphotographien sammeln, ist zwar heute noch klein, doch im steten Fortschreiten begriffen. Soviel Verständnis verraten die Kenner schon bei der Auswahl für ihre Sammlung, dass sie oft bereit sind, für einen einzelnen Druck einen Preis zu bezahlen, der dem oberflächlich Urteilenden über alles Mass hinauszugehen scheint.

Wie es bei allen derartigen Kunstgegenständen, die das Empfinden und den Geschmack der Sammler fesseln, der Fall ist, so beginnt man allmählich in Kennerkreisen ein Verständnis zu gewinnen für die fein nuancierten, aber nicht zu unterschätzenden Unterschiede zwischen verschiedenen Abzügen von einem und demselben Negativ. Die Tatsache, dass sich zwei völlig

gleiche Abzüge nicht herstellen lassen, wird allmählich allgemein anerkannt. Selbstverständlich beeinflusst dies den Marktpreis des Einzelabdrucks, obgleich der Uneingeweihte sich den Grund einer solchen Wertdifferenz nicht erklären kann. Der Durchschnittsphotograph und -Sammler sollte es sich durchaus klar machen, dass der Wert des erzielten Bildes nicht nur von der Tauglichkeit des Verfahrens abhängig ist, sondern dass selbst bei verschiedenen Abzügen von demselben Negativ, und zwar mit demselben Verfahren hergestellt, ein ausgesprochener Wertunterschied festzustellen ist. Jeder Einzelabdruck mag seine eigenen Vorzüge haben, aber immer wird sich einer darunter finden, der in höherem Masse die Absicht und Auffassung des Künstlers wiedergibt, als irgend ein anderer Abzug von demselben Negativ.

Ein Fall, der mir kürzlich passierte, und bei dem ich das Opfer war, möge dies erläutern. Bei der Zusammenstellung meiner photographischen



Bernh. Troch, Hamburg.



ED. STEICHEN, New York

Bildhauer Bartholomé

Sammlung hatte ich mir die Aufgabe gestellt, ausschliesslich Bilder von ganz hervorragend künstlerischen Vorzügen aufzunehmen. Nun wurde meine Aufmerksamkeit auf ein photographisches Porträt gelenkt, dessen Autor seit kurzem von der ganzen Kunstwelt die Palme zuerkannt wird. Es war dies eins der vorzüglichsten Exemplare, die mir bis dahin vorgekommen waren. Ich war von der Richtigkeit meines Urteils über den ganz hervorragenden Wert desselben so überzeugt, dass ich es sofort erstand, und zwar für einen Preis, der allerdings den meisten unerhört schien, der aber lächerlich niedrig war, wenn man meinen Abzug mit anderen Abzügen desselben Negativs verglich, für die derselbe Preis bezahlt worden war. Ich fühlte mich in meinem neuen Besitz vollkommen befriedigt, bis mir nach einiger Zeit der Künstler einen neuen Abzug zeigte, ebenso wie der meine ein Gummidruck, aber soviel besser als mein bisheriger Besitz, wie dieser die anderen Abzüge an Wert überragte. Der Künstler des Bildes war sich des Unterschiedes so völlig bewusst, dass er durchaus keine Lust hatte, sich von diesem vollendeten Exemplar zu trennen, aus Furcht, dass es ihm nimmer glücken würde, einen zweiten ebenso vollendeten Abdruck herzustellen. Schliesslich gelang es mir doch, ihn zu überreden, dass er mir seinen Schatz überliess — für eine hübsche Summe klingender Münze. Seine Besorgnis war übrigens doch gerechtfertigt, denn sein eifrigstes Bestreben, einen Druck herzustellen, der an Wert dem meinen gleichkäme, ist bis dahin erfolglos geblieben.

Können wir da nicht eine Parallele ziehen zu der Kunst des Stechers und des Ätzers, von denen nur die erlesensten Prachstücke der Ehre teilhaftig werden, »Kunstabzüge« genannt zu werden und einen dementsprechenden Preis erzielen? Selbst in dieser auserwählten Gesellschaft gibt es erhebliche Unterschiede für den Kenner, der einen Abzug nach dem andern beiseite legt, bis endlich einer der Auszeichnung für würdig befunden wird, seiner Sammlung von Vorzugsdrucken einverleibt zu werden. Vielen werden diese Verschiedenheiten allerdings rein in der Einbildung zu liegen scheinen, was aber meines Erachtens vielmehr daran liegt, dass das ungeübte Auge, sowie das ungeschulte Auffassungsvermögen die feinen Unterschiede nicht zu erkennen vermag. Ebenso wie das musikalisch gebildete Ohr sehr viel mehr Ansprüche macht als das ungeschulte, der kultivierte Verstand



Nicola Perscheid, Leipzig.

empfindlicher ist als der unkultivierte, so ist das Auge des Künstlers weit empfänglicher für die feinen Abstufungen in Ton und Farbe als das, für welches »alle Katzen grau sind«.

Was einem heute als ein exorbitanter Preis erscheinen will, kann vielleicht schon morgen für wohlfeil erachtet werden, und ich kann die Moral dieser Geschichte garnicht besser beweisen, als durch folgende kleine Episode.

Im Jahre 1895 wurde ein wohlbekannter Druck, das Werk eines der berühmtesten Photographen, von einem amerikanischen Sammler für 50 Dollars gekauft. Ein intimer Freund des Künstlers sagte zu diesem, als er von dem Kauf hörte: »Nun, es gibt also wenigstens einen verd.....n Narren hierzulande, und Du hast gerade das Glück gehabt, ihn ausfindig zu machen«. Amüsant war es, als etwa drei Jahre später derselbe Herr, der diese etwas kräftige Bemerkung machte, und der seitdem selbst angefangen hatte, Kunstphotographien zu sammeln, für einen anderen Druck desselben Photographen die unerhörte Summe von 110 Dollars zahlte, ein Preis, der wahrscheinlich bis jetzt noch der höchste geblieben ist, den je ein einzelnes auf photographischem Wege hergestelltes Bild erzielt hat. Diese Geschichte enthält ihre eigene



J. Page Croft, Birmingham. Die Gefangene.

Moral, und wir bedürfen keines besseren Beweises für die zusehends wachsende Wertschätzung eigenartiger und künstlerisch wertvoller photographischer Drucke. Wo früher einige Dollars für einen Abzug als ein ausnahmsweise hoher Preis angesehen wurden, gehört es jetzt nicht zu den Seltenheiten — wenigstens nicht in den Vereinigten Staaten, die in bezug auf klingende Anerkennung auf diesem Felde vorangegangen sind —, dass für einen einzelnen photographischen Kunstdruck 50 bis 100 Dollars bezahlt werden, und ich bin der festen Überzeugung, dass die Zeit der Ansicht dieser Käufer Recht geben wird, trotz des hohen Preises ein gutes Geschäft gemacht zu haben. Dies mag vielleicht allzu enthusiastisch und optimistisch klingen, aber die Weltgeschichte hat eine ganz seltsame Gewohnheit, sich stets zu wiederholen.



Mrs. BARTON, Birmingham

„Alma Mater“

Der Photograph auf dem Wege zur Kunst.

Von Dr. Adolf Thiele-Chemnitz-Kappel.

Albrecht Dürers altehrwürdiges Wort: »Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie«, hält niemanden so in seinem Banne als den Photographen. Dieser kann nicht wie die anderen, die Dichter, die Musiker, die Maler, die Bildhauer, seine Gedanken gleichsam auf das Papier projizieren; er muss vielmehr nehmen was er kriegt, was vor ihm steht, nicht vor seiner Seele, sondern was leibhaftig vor ihm, vor seinem Apparat steht. Der Maler kann in Farben und Linien schwelgen, ihm schlägt eine »blaue« Stunde; der Photograph richtet seine Maschine auf die Natur und reisst etwas aus ihr heraus. Böcklin »sah« das Schweigen im Walde und malte zu Hause, was er gesehen. Der Photograph steht vor den ehrwürdigen Stämmen des dunklen Hochwaldes: ein Schauer heiliger Stille geht durch seine Seele, — und wenn er zu Hause seine Aufnahme entwickelt hat: Baumstamm an Baumstamm! — Nun geht er noch einmal hinaus, dorthin, wo der Wald am stillsten ist: wieder umraunt ihn heiliges Schweigen! Diesmal nimmt er natürlich eine andere Blende und belichtet noch einmal so lange. Und als er entwickelt daheim — natürlich mit anderem Entwickler! — Ergebnis: Baumstamm an Baumstamm! Und nun wirft der Photograph und Böcklinschwärmer seinen Kasten in die Ecke und verwünscht Kunst und Photographie. Fast scheint es, als ginge es beiden,

der Kunst und der Photographie, wie den armen Königskindern: sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war gar zu tief!

Freilich, Böcklinbilder kann die Photographie nicht schaffen; wohl aber kann der Photograph Kunstwerke schaffen, wenn er eben ein Künstler ist.

Noch immer glauben so viele unserer viel zu vielen Amateurphotographen, dass sie photographische Kunstwerke vollbringen, wenn sie Bilder nach berühmten Mustern und Meistern herzustellen sich abmühen. Sie haben ihren Lohn dahin. Ebensowenig wie der Maler Schmidt, der Defregger- oder Böcklinbilder malt, Kunstwerke schafft, als ein echter Künstler geschätzt werden kann. Schmidtsche Bilder wollen wir vom Maler Schmidt haben, dann ist er selber einer! Und allgemein gesprochen: nur photographische Bilder soll uns der Photograph vorführen, wenn anders



Dr. Fred. Graves, Kenilworth. Die alte Hexe.



Miss Mathilde Weil, Philadelphia. Seifenblasen.

wir ihn als Künstler anerkennen sollen. Und fürwahr, die letzten Jahre haben eine Reihe Bilder hervorgebracht, die nicht Radierungen, nicht Zeichnungen und auch nicht Böcklinbilder sein wollten oder sind, sondern eben nur Photographien. Und da aus diesen Bildern ausserdem Persönlichkeiten sprechen, sind diese Photographien Kunstwerke, Kunstphotographien.

Die Möglichkeit, auf photographischem Wege Kunstwerke hervorzubringen, besteht also sicher: facta docent.

Wie dem Dichter die Sprache das Instrument ist, das er beherrschen muss, um Kunstwerke hervorzubringen, so muss der bildende Künstler das Malen und das Bilden im Fleisch und Blut sitzen haben, wenn er »Kunst« schaffen will. Das Instrument der Photographie muss der Lichtbildkünstler in- und auswendig kennen, wenn auch er »Kunst« wirken will. Das ist die Vorbedingung, der nahrhafte Boden, aus dem allein die Blume der Kunstphotographie erspriessen kann.

Ein Böcklin war unermüdlich im Probieren der rein technischen Mittel der Malerei; es ist bekannt, wie ihn tagelang das Mischen der Farben, das Suchen nach neuen Bindemitteln und ähnliches beschäftigte. Max Klinger macht beschwerliche Reisen durch Dalmatien und die verlassenen Inseln des griechischen Archipelagos, nur um den Marmor zu studieren. Man könnte dies pedantisch nennen: aber diese Pedanten schufen ein »Spiel der Wellen«, einen »Beethoven«.

Beherrscher der Technik sind nun auch die, die sich in den kurzen fünf vergangenen Jahren den anerkannten Meistertitel der Kunstphotographie errungen haben. Die geradezu wissenschaftliche Ausbildung des Gummidruckverfahrens z. B verdanken wir nur unseren Kunstphotographen, und immer und immer wieder lesen wir von neuen technischen Arbeiten, ja geradezu Laboratoriumsarbeiten dieser Photographenkünstler.

Kraft ihrer vollkommenen Beherrschung der Technik wissen diese Photographen, was photographisch darzustellen möglich ist. Und falls sie nun die Natur mit eigenen Augen sehen können, kurz, falls sie nun Künstler sind, holen sie aus der Natur das Bild heraus, was ihnen vor der Seele schwebt, übertragen in die photographische Möglichkeit. So, nur so entstehen photographische Kunstwerke, und alle Zufallskünstelei, die



R. DÜHRKOOP, Hamburg

Freilichtbildnis



A. Mazourine, Moskau **Russisches Fuhrwerk.**

gerade beim Arbeiten mit dem photographischen Handwerkszeug so leicht sich findet, wird damit ausgeschaltet.

Zweierlei muss also auch im Photographen sein, wenn er Kunstwerke hervorbringen will: Vollkommene Technik und künstlerisches Ingenium. Das eine lässt sich lernen, Ingenium ist angeboren und — kann gepflegt, kann erzogen werden. Beides kostet viel Zeit, viel Mühe, viel Arbeit. Und das ist nicht Jedermanns Sache.

Man hat nun gesagt, wenn photographische Kunstwerke zu schaffen so viel Schweiss kostet, ist es dann der Mühe überhaupt wert, gerade auf diesem Wege Kunstwerke herzustellen, die bestenfalls einer Radierung z. B. ähnlich sehen? — Darauf ist nur zu erwidern: Freuen wir uns der Tatsache, dass uns die Photographie einen neuen Weg gegeben hat, das Reich der Kunst zu betreten. Freuen wir uns über einen einzigen photographischen Gerechten unter so vielen tausend photographischen Sündern. Auf dem Wege zur Kunst gibt es viele Stationen. Und die grosse Menge muss es sich hier schon wohl sein lassen. Je weiter sie vordringt, um so weniger werden der Mitläufer, um so mehr geht ihnen eine Ahnung davon auf, wie hoch die künstlerische Tat über dem Wollen, dem Betrachten, dem Kritisieren steht. Und so trägt auch die Photographie ihr Teil dazu bei, dass die junge Saat, die der Hamburger Säemann[1]) in das Herz des deutschen Volkes senkte, kräftig weiter spriesse und gedeihe, die Saat der Kunsterziehung.

1) Gemeint ist Lichtwark.



Erwin Raupp, Dresden. Reichskanzler Graf von Bülow.

Das Handwerkszeug des Kunstphotographen.

Von W. Bandelow, Krakow

Jene Berufsphotographen, welche die jetzt so heftig debattierte Frage, ob die Photographie zum Handwerk zu rechnen sei, einfach bejahen, sind nicht auf dem schlechtesten Wege. Einmal sind ja die heutigen Photographen leider meist nichts anderes als Handwerker. Und es ist immer noch besser, sie rechnen sich als Stand zum Handwerk und der Einzelne trachtet persönlich darüber hinaus zur Kunst zu kommen, als sie halten sich von Standes wegen eo ipso für Künstler und sind doch nur »bessere« Handwerker! Dann aber: gehörten gewisse Leute wie Dürer und Genossen, die in der Kunst bei altmodischen Leuten immerhin noch etwas gelten, nicht auch zum ehrsamen Handwerk? Und waren doch gottbegnadete Künstler. Muss man denn durchaus beides voneinander trennen? Gehört doch zur Betätigung auf dem Gebiete der hohen Kunst allemal viel Handwerksmässiges. Wie Dürer seine Farben selbst bereitete, so streicht der zielbewusste Kunstphotograph sein Papier selber, so lässt er sich genau nach seinen Angaben auch wohl eine Camera bauen für seine speziellen Bedürfnisse. Und er tut gut daran, seinem Handwerkzeug, seinem Material die ernsteste Überlegung zu schenken, denn von ihm nicht zuletzt hängt der Erfolg seines Strebens ab, sich künstlerisch im Bilde auszusprechen.





Will. Cadby, Bow green. „Bettie“.

Hofmeisters und Kühn, deren Leistungen uns zwingen, bei der Frage nach der Wahl von Apparat und Objektiv für die kunstphotographische Tätigkeit, ihre diesbezüglichen Äusserungen wohl zu beachten, verteidigen die genau entgegengesetzten Extreme. Hofmeisters arbeiten mit auffallend grossen Brennweiten, entsprechend weniger lichtstarkem Objektiv und Stativcamera — Kühn bevorzugt die Momentaufnahme aus freier Hand, legt daher alles Gewicht auf die denkbar grösste Lichtstärke und befürwortet

die kürzeste Brennweite, weil nur diese gleichzeitig mit der Lichtstärke auch eine für starke Vergrösserungen (60 : 80 *cm*) genügende Tiefenschärfe garantiert.

Dass die kurze Brennweite keine falsche Perspektive liefert, hat schon Horsley Hinton instruktiv und überzeugend gezeigt. Man muss nur alles nicht zum Motiv Gehörige radikal wegschneiden, und auch zwei zufällig nebeneinander auf einer Platte vorhandene Motive nicht geduldig stehen lassen, wie sie der Weitwinkel gelegentlich liefert. Eine recht, recht scharfe Schere gehört auch zu unserm Handwerkszeug. —

Die lange Brennweite reicht zur Landschaft als einziges Instrument nicht aus, weil für manche Motive der Bildwinkel zu klein ist. Auch für Porträts bringt sie nur den Vorteil, dass man das Plattenformat ganz ausnutzen kann. Die scheinbaren Verzeichnungen der zu grossen Hände usw. im Vordergrund werden auch bei der kurzen Brennweite nicht vorkommen, wenn man den Apparat in der nötigen Entfernung vom Objekt aufstellt, so dass also nur etwa der Raum von 6 : 9 *cm* bei einer 9 : 12 - Platte ausgenutzt wird. Dagegen habe ich bei den kurzen Brennweiten den ungeheuren Vorteil, die Belichtung auf einen Moment abkürzen zu können. Das ist wichtig beim Porträtieren aller lebhafter Menschen, deren Ausdruck momentan wechselt und die sofort ein bildschönes »Photographiergesicht« machen, sobald sie »still sitzen« sollen. Weiter ermöglicht allein die grosse Lichtstärke eine Landschaftsaufnahme in den unzähligen Fällen, da Laub, Wasser, Wolken oder Menschen in dem Raum vor uns sich in Bewegung befinden, ferner überall da, wo das Atmosphärische eine besondere Bedeutung für unser Motiv hat. Man verlasse sich, wenn das Licht nicht ausreicht, auch nicht darauf, dass man später, bei hellerem Licht, den Ort wieder aufsuchen könne. Man wird dann oft gar nicht mehr begreifen, was einem an dieser Stelle damals eigentlich gefiel. Was die Aufmerksamkeit fesselte, irgend welche Saiten des Empfindens anschlug, also das eigentliche »Motiv« ist mit der damals gerade herrschenden Beleuchtung und Luftstimmung unwiderbringlich dahin. »Den Augenblick ergreife« — das gilt besonders vom Lichtbildner. Und erscheinen nicht gerade bei sogenanntem schlechten Lichte die Dinge oft in der allerweichsten und malerischsten Beleuchtung?



Léonhard Misonne, Gilly. Unter den Kalköfen.

Die Frage nach Apparat und Objektiv des Kunstphotographen ist überhaupt nicht so zu stellen, ob er mit Hand- oder Stativapparat, mit langer oder kurzer Brennweite arbeiten soll. Aus praktischen Gründen braucht er durchaus beides. Einen »Universalapparat« gibt es nicht. Dringend aber ist die Frage: kann der Kunstphotograph ohne Visierscheibe auskommen? Und da muss man sagen: wer nie mit heissem Kopf und zerrauftem Haare unter dem Dunkeltuch sich redlich abmühte, der hat überhaupt die einzige Gelegenheit, photographisch sehen zu lernen, noch gar nicht kennen gelernt. Die Knipskästen und Kodaks sind mitschuldig an dem vielen Schund, der einem als »Kunstphotographie« vorgeführt wird.

Was die Lichtstärke des Objektivs bezw. die Dauer der Belichtung betrifft, so kommt noch eins in Betracht. Man hat nicht mit Unrecht unserer modernen Photographie vorgeworfen, dass sie zu altmeisterlich wirke, dass sie meist noch zu schwer in den Tönen auftrete, Licht und Schatten zu unvermittelt nebeneinander setze und die unzähligen feinen Halbtöne der Natur zu wenig beachte. Das liegt, wenn wir von »Manieren« absehen, die meist auf Mangel an selbständigem Naturstudium beruhen, zum grossen Teil wohl daran, dass das Gros der Photographen zu knapp belichtet. Man sollte es sich lieber zum Grundsatz machen, in dubio stets recht kräftig »über« zu belichten, damit die Halbtöne hernach auf dem Negativ mitkommen, ehe die Lichter übertrieben gedeckt sind. Standentwickler, auch oft gebrauchter Hydrochinonentwickler, arbeiten hier am sichersten. — Es beruht wohl z. T. auch noch auf nicht überwundenen Materialschwierigkeiten, wenn wir unter unsern bekannteren Kunstphotographen eigentlich keinen einzigen haben, der mit Bewusstsein und Konsequenz Hellmaler im modernen Sinne wäre. Das ist entschieden ein Manko. Nur einen aus früherer Zeit wüsste ich zu nennen: Vianna de Lima. Man beachte die in der Rundschau (Juli 1900) von Juhl reproduzierten Figurenbilder, und unter diesen ein besonders instruktives Fischerbild. Da ist alles hell in hell gemalt und doch von Flauheit oder Flachheit keine Spur! Einzelne gute Vorbilder finden wir in puncto Hellmalerei auch bei Kühn, Watzeck, Gottheil, Goerke und einigen Amerikanern. Schwermütige, düstere Morgen- und Abendstimmungen, Gewitterszenerien und auch solche, die's gar nicht gibt, be-

C. Puyo, Paris.

Der Akazien-Zweig.



kommen wir (besonders in den Zeitschriften) bis zum Überdruss zu sehen. Man setze mal eine Prämie aus für die schönste, duftigste, heiterste Sommerlandschaft, gebadet in lauter Licht, hell in hell, mit überzeugendem, leuchtendem Sonnenschein! Aber bitte nichts Schweres, keine Härten, keine undurchsichtigen Schatten! Hier liegen noch ungelöste Aufgaben für unsere junge Kunst, die sich nach und nach erst die einzelnen Darstellungsgebiete

erobern muss. Möchte ein Grosser, ein Könner sich des dankbaren Stoffes bemächtigen und zeigen, wie's gemacht werden muss, so werden andere Mut gewinnen, ihm zu folgen.

Das Handwerkszeug spielt, was die technische Seite solcher Aufnahmen »in Hell« betrifft, unzweifelhaft eine grosse Rolle; äusserste Ausnutzung der Lichtstärke des Objektivs, richtige Wahl von Entwickler und Plattenmaterial ist erforderlich. Leider gibt es das, was wir durchaus haben müssen, eine lichthoffreie, orthochromatische und zugleich hochempfindliche Platte noch nicht.

Nun zum Material des Positivprozesses. Die Buchholzen in Italien fragt beim Anblick eines Marmorblockes einen Bildhauer, woher er denn dem Block das ansehen könne, was nun »drinstecke«, und erhält die einzig richtige Antwort: das sei eben gerade die Kunst, dem Marmor anzusehen, was daraus zu machen ist. So dürfen wir mutatis mutandis sagen: das ist gerade der Witz, dem Negativ es anzusehen, was man daraus machen kann. Ein netter Grundsatz! wird entrüstet der Photograph alten Stils sagen, der gewohnt ist, den Moment, wo man auf den Knopf drückt, für die Hauptsache zu erklären. Wenn ich mir jedoch von dem kleinen Originalnegativ ein halbes Dutzend Probekopien anfertige, in den verschiedensten Papieren und Tönen, rauh und glatt, unbeschnitten oder mit knappster Umgrenzung des Motivs, so werde ich der Beobachtung mich nicht entziehen können, dass in der Tat sehr verschiedenartige Übertragungsmöglichkeiten des einen Negativs vorhanden sind. Dies tritt natürlich beim Vergrössern der Bilder in verstärktem Masse hervor.

Bei der Wahl des Druckverfahrens zunächst handelt es sich um die Frage, welchem Zweck die Bilder dienen sollen. Wer nicht nur Blätter der Erinnerung an eine Reise oder an Personen, die ihm wert waren, an schöne Naturstimmungen, die er als besonderes Erlebnis empfand, aufbewahren will, wer auch anderen von seiner Freude am Schönen und Charakteristischen unter der Fülle der Erscheinungen des uns umflutenden Lebens mitteilen, ihnen durch seine Darstellungen neue Schönheiten in der Natur erschliessen möchte — kurzum: wer durch Anleitung zu gesteigertem Naturgenuss anderen dienen will, der wird sich nicht mit kleinen Bildchen für die Mappe begnügen,



Th. u. O. Hofmeister, Hamburg. Hessische Landschaft.



J. Page Croft, Birmingham. „Really".

sondern danach trachten, das, was er gesehen, möglichst gross und plastisch vorzuführen. Er wird von mancher Aufnahme (— nicht bei allen Motiven freilich ist dies angebracht! —) starke Vergrösserungen bringen, die zugleich unter Glas und Rahmen einen dekorativ wirkenden Schmuck des Wohnzimmers bilden können.

Welches Druckverfahren soll er nun wählen? Es kommen ernsthaft nur drei in Frage: Platin, Pigment (Kohle) und Gummi. Bromsilber wird nur als bequemer Notbehelf zu gelten haben. Nur selten gelingt es, mit diesem Material vollwertige Leistungen zu erzielen, den Anforderungen an Kraft und Tiefe zu genügen. Ich erinnere an eine Birkenlandschaft von Dr. Arning, deren Qualitäten in Bromsilber noch nicht wieder erreicht wurden. Platin ist als das Material der vornehmen, reservierten Darstellungsform namentlich von den Amerikanern zu neuem Ansehen gebracht worden. Es wird sich, bei richtiger Anwendung, in seiner Eigenart stets behaupten; wie kein anderes Material vermag es eine weiche, sammetartige Wirkung herzugeben, ohne flach zu werden. Eine geschickte Platinotypie kann wie hingehaucht aussehen. Dass das Platin-



MATHILDE WEIL, Philadelphia

„Mary"

verfahren aber auch eine ganz gewaltige Kraft entwickeln kann, hat der Münchner Berufsphotograph Friedr. Müller gezeigt. Hier war in Sepia auf grobem, hartem Torchonpapier eine derartige Breite erzielt, wie man sie sonst nur beim Gummidruck findet. Diese Flächenwirkung war vereint mit aller wünschenswerten Abstufung, von den Lichtern bis in die Tiefen hinein; eine technisch nachahmenswerte Leistung (bis auf die manierierten Ränder à la Lenbach, welche Müller seinen Bildern gibt).

Da der Pigmentdruck, gleichermassen ausgezeichnet durch Feinheit und Kraft, wie kein anderes Papier dem Negativ folgt, so ist er bei starken Vergrösserungen nur mit Vorsicht anzuwenden. Speckigen Glanz und glattes Papier sollte man meiden. Für Porträts wird der Pigmentdruck von Fachleuten mit Recht schon viel verwendet.

Das Verfahren par excellence für grosse und grösste Bilder ist, wie jetzt von niemand mehr ernsthaft bestritten wird, der Chromgummidruck. Es ist interessant, sich hiervon durch einen Versuch zu überzeugen, indem man von dem gleichen grossen Papiernegativ eine Kopie auf Bromsilber oder Pan anfertigt und nun einen bis zur höchsten Kraft getriebenen Gummidruck daneben legt. Man wird überrascht sein, wie tot und blass das Silberpapier daneben aussieht.

Scharf hat uns kleine Kabinettbildchen in Gummi gezeigt, die deutlich beweisen, wie sauber und akkurat man auch in diesem viel missbrauchten Material arbeiten kann. Man verwende das Gummiverfahren zu kleinen Blättern jedoch nur, wenn man trachtet, sich möglichst frei zu bewegen. Die Art, wie namentlich Demachy und Steichen dies ausnutzen, jeder von beiden auf seine Weise, beweist die Berechtigung des Verfahrens auch für kleinste Bilder. Hier werden Bildwirkungen erzielt, die anders wohl nicht zu erreichen wären. Wie vielseitig aber ist dies Druckverfahren, wenn man daneben an die Riesenbilder der Wiener und Hamburger denkt!

Ein neues Moment kommt hinzu, wenn man die Möglichkeit, in mehreren Farben zu arbeiten, in Betracht zieht. Die Kritik hat ja die mehrfarbigen Drucke bisher meist noch abgelehnt. Wollte man letztere deswegen abweisen, weil die Wahl der Farben ganz in dem Belieben des Amateurs liegt (denn er druckt ja nach einem einzigen Negativ, welches eventuell nur er-



Robert Demachy, Paris. „Méditation“.



H. W. Müller, Hamburg. Niedersächsisches Dorf.

gänzt wird durch ein Positiv), so würde ich das für Prinzipienreiterei halten. Man würde dann in der Forderung der »reinen« Photographie konsequenterweise dahin kommen, dass man kein Bild mehr gelten lässt, bei dem auch nur die geringste manuelle Änderung geschehen ist. Wir dürften keinen einkopierten Himmel zeigen, auch keinen Himmel, bei dem wir etwa ein paar wolkenartige Striche mit dem Pinsel hineingezaubert haben, keinen Druck, bei dem störendes Detail mit dem Pinsel ganz entfernt wurde u. s. f. Denn nur dieselbe Freiheit nehme ich mir, wenn ich, statt in einer Farbe zu bleiben, zur Erzielung eines der Natur noch näher kommenden Eindruckes einen Teil des Negativs in dieser, den zweiten in jener, die erste irgendwie ergänzenden Farbe drucke. Dies ist doch nicht gleichbedeutend mit der Handkolorierung eines schwarzen Bildes. Durch letztere vermenge ich zwei grundverschiedene Techniken, bei ersterem bleibe ich trotz allem im gleichen Material, dessen Modulationsfähigkeit ich mir nur, soweit ich kann, zunutze mache.

Wollte man aber die Zwei- oder Dreifarbendrucke deswegen a limine abweisen, weil die bisherigen Resultate oft noch Ähnlichkeit mit einem Öldruck oder einer kolorierten Photographie hatten, so muss man dem entgegenhalten, dass wir doch schon mit reinem Genuss vor einem solchen Druck stehen konnten. Ich brauche nur auf Hofmeisters in seiner einfachen Schönheit erquickende »Holsteinische Landschaft« zu verweisen. Auch Müllers »Elegie« hinterliess einen bleibenden Eindruck. Und das, meine ich, ist entscheidend für die Berechtigung dieser Technik.

Der einfarbige Gummidruck wird vorläufig leider recht einseitig ausgenutzt. Die führenden Gummisten haben uns, in dem Bestreben, von der photographischen Ängstlichkeit und Peinlichkeit frei zu kommen, enorm grosszügige, ganz grobkörnige, breit und flächenhaft ausgeführte Tafeln von ungeahnter dekorativer Wirkung gezeigt. Das war gut und notwendig. Aber nun haben die dii minorum gentium, ihre Nachtreter, entdeckt, dass sich hier, wenn man nur recht grob und derb und hart drauflosdruckt, leicht eine gewisse Bildwirkung, ein gewisser Effekt erreichen lässt. Unsere Ausstellungen würden unerträglich sein, wenn nicht durch die zwischen die Gummidrucke zerstreuten Platin- und Pigmentbilder mit ihrem grösseren



Eduard J. Steichen, New-York. „Dolor“.

Reichtum an Halbtönen etwas Abwechslung in den Gesamteindruck hineinkäme. Man würde aber dem Gummiverfahren unrecht tun, wollte man den ersichtlich hier vorliegenden Mangel der Sprödigkeit des Materials zuschreiben. Der Gummidruck ermöglicht so zarte Drucke wie nur irgend eine andere Druckart, nur ist es freilich nicht ganz leicht, bei starkem Chromzusatz und bei den vielfach wiederholten Operationen die Spitzlichter ganz rein zu erhalten. Dies ist aber, will man zart drucken, von eminenter Wichtigkeit. Denn je mehr sich die Lichter belegen, um so härter und dunkler muss ich wieder das ganze Blatt drucken, damit die notwendigen Kontraste herauskommen. Je bestimmter umgekehrt die Unterschiede in den Lichtern dastehen, um so heller kann ich das ganze Blatt lassen, ohne einen flauen Charakter befürchten zu müssen. Und dies scheint mir auch der einzige Weg zu sein, wie man als Gummist Hellmaler werden kann. Vorsichtiges Übereinanderlegen mehrerer dünner Drucke, bis in den hellen Partien des Bildes die Werte klar und bestimmt bei aller Weichheit dastehen, alsdann Hineinbringen einer gewissen Tiefe und Kraft durch einen wohlerwogenen, nicht zu dunklen(!) Schlussdruck, am besten in reinem Schwarz. So nur kann man wirklich ein Bild »in Hell« gewinnen, welches das Auge befriedigt. Eine Voraussetzung freilich ist dabei. Es muss dem vergrösserten Negativ besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, damit die feinen Nuancen des Originalnegativs nicht durch die der starken Vergrösserung so leicht anhaftende Härte verloren gehen.

Es ist ja angenehm, dass wir auch mit Hilfe der Lichtbildnerei grosse, dekorative Flächenwirkungen erzielen können, aber der Photographie als solcher sind doch geschlossene Töne, feine Übergänge von Hell zu Dunkel und sorgfältige Zeichnung eigentümlicher, hierdurch unterscheidet sich diese Kunst von anderen graphischen Künsten, als da sind Radierung, Kupferstich, Steindruck. Und dass dieser Feinheit und Zartheit ein eigener Reiz innewohnt, das zu leugnen, fällt auch — angesichts schöner Platinotypien — keinem ein. Beim Gummidruck merkwürdigerweise scheint durchaus alles hart, grob und schwer sein zu müssen. Das Betonen des Wesentlichen und Dämpfen des Nebensächlichen braucht beim besseren Beachten der Valeurs keineswegs zu unterbleiben. Das Publikum hat ein ganz richtiges Urteil, wenn ihm auf die Dauer die gar zu



Dr. Ed. Arning, Hamburg.

sehr »vereinfachten« Gummidrucke langweilig werden, es sei denn, dass sie ganz besonders wertvolle malerische Qualitäten aufzuweisen hätten. Wenn man ein Bild ins Wohnzimmer hängt, so will man sich doch auch gelegentlich in Einzelheiten vertiefen können, wenn das Interesse sich nicht bald abstumpfen soll. Ehe wir aber mit dem Gummidruck das Publikum erziehen, muss dieses merkwürdigste aller Positivverfahren seine erzieherische Mission am Gummisten selber noch besser erfüllen.

Das Kombinieren der verschiedenen, übereinander zu legenden Drucke, das Wählen der Farbe, das Abschätzen der möglichen Wirkung jeder weiteren Farblage, das Kalkulieren, ob noch ein weiterer Druck und ein wie gearteter, erforderlich ist, das Ausgleichen eines fehlerhaften Druckes — alles das erfordert stetes Nachdenken, stetes Vergleichen von Ursache und Wirkung, zwingt vor allem den Gummisten, sich über das, was er will, stets vorher klar zu werden, und führt endlich durch die Schwierigkeiten, die im Verlauf seiner Arbeit durch die Beschaffenheit des Negativs entstehen, zu mancherlei Erwägungen über die Aufnahme selbst. So übt sich photographisches Denken, Sehen, Fühlen an diesem eigenartigen und interessanten Verfahren ganz hervorragend.

Wenn ich darüber nicht mit mir im Reinen bin, auf welche Weise ein glücklich eingefangenes Motiv am besten wiederzugeben sei, so arbeite ich dies eine Bild wohl in fünf oder sechs verschiedenen Arten aus, einfarbig und mehrfarbig, zart und derb, in kalten und warmen Tönen. Nun wähle ich unter den so gewonnenen Resultaten dasjenige aus, welches, der mir vorschwebenden Idee entsprechend, das »Motiv« zum klarsten Ausdruck bringt. Durch derartiges Probieren, Studieren, Sichvertiefen lernt man zielbewusst arbeiten. Das ist's, was so vielen fehlt! —

Wir sehen, welch ein weiter Weg es ist von der Konzeption bis zur Rahmung des photographischen Bildes. Das Handwerkszeug bedarf grösster Aufmerksamkeit, da das endliche Resultat in erheblichem Masse davon abhängig ist. Dass wir von technischer Vollkommenheit noch recht weit entfernt sind, zeigt beispielsweise der Umstand, dass wir durchaus noch nicht imstande sind, uns die wunderbare Kraft und Schönheit eines noch feuchten, soeben aus dem letzten Wasserbade herausgehobenen Gummidruckes zu erhalten.



ARCHIBALD COCHRANE, Hurlet-Glasgow

„Der Bildhauer"

Die Londoner Ausstellungen 1902—1903.

Von J. C. Warburg-London.

Bevor ich meinen deutschen Lesern einen ausführlichen, illustrierten Bericht über die Londoner Ausstellungen des letzten Jahres gebe, will ich zuvor einen Blick auf die diesjährigen Veranstaltungen werfen.

Zu Ehren ihres Jubiläums entschloss sich die »Royal Photographic Society«, ihrer regelmässigen Ausstellung noch eine besondere Kollektion hinzuzufügen, die den gegenwärtigen Stand und die Fortschritte der Photographie als Kunst veranschaulichen sollte. Um eine Sammlung, die ein adäquates Bild von dem Fortschritt in den letzten 50 Jahren gibt, zusammenzubringen, hätte man aber die Mitwirkung des »Linked Ring«, der Begründer des »Photographic Salon« nachsuchen müssen, und eben dies hat die »R. P. S.« versäumt.

Obgleich daher die Sammlung einige sehr interessante Bilder aufweist, fehlen ihr doch zum grössten Teil gerade jene Werke, die nach und nach den stolzen Bau britischer Photographie haben aufrichten helfen. Einige von Reylanders bahnbrechenden Arbeiten sind da, aber die schönen Porträts von Mrs. Cameron und D. O. Hill fehlen. F. Hollyer sendet einige Porträts, aber keine einzige seiner früheren Landschaften, in denen er vielleicht als erster künstlerische Ziele ausserhalb des Porträtgebietes



W. R. Bland, Duffield. Haus im Moor.

mit der Photographie anstrebte. H. P. Robinson, dessen Bilder einen ganz ausserordentlichen Einfluss auf die englische Photographie übten, ist nur durch ein paar Bilder vertreten. Von A. Horsley Hintons »Days Awakening« und »Days Decline« (welche ein Heer von Photographen begeistertenund mehrNachahmer fanden, als irgend ein anderes Werk) ist nur das letztere zu sehen. Wir finden Craig Annans schöne »Bürgermeisters Töchter«, aber vergeblich sehen wir uns nach der epochemachenden »Leonore« um, nach »Lombardy Ploughing Team« und dem wundervollen Porträt einer alten Frau, das den Vergleich aushält sowohl mit Rembrandts als Whistlers Porträt ihrer Mutter. Viele andere, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Photographie hatten, sind entweder gar nicht oder schlecht vertreten. Wir sehen uns vergebens nach Craigies Bildnissen um, nach Maskells ersten Gummidrucken, nach Cadbys Studien (von denen nur eine da ist) und nach Keighleys kraftvollen Interieurs aus Holland.

Über die »R. P. S.« Sektion für Wettbewerbe, sowie den Salon kann ich noch kein abschliessendes Urteil fällen. Das Ergebnis erster Eindrücke ist,



'ierre **Dubreuil**, Lille.

Der Bildhauer.

dass der Salon durch die Nichtbeteiligung der österreichischen Schule und verschiedener Amerikaner, wie Steichen, Stieglitz und Clarence White an Mannigfaltigkeit verliert. Einige der führenden Grössen jedoch sind gut vertreten. Zu den interessantesten Bildern gehört eine »Awakening« betitelte Studie von Mutter und Kind von Mrs. Barton, welche in ihrer schlichten Art an Holbein erinnert, und eine meisterhafte Aufnahme der St. Paulskirche bei Rauch und Nebel von W. Benington.

Die Sektion für Wettbewerbe enthält eine grosse Anzahl achtbarer Durchschnittsarbeiten und einige auf höherem Niveau stehende Werke. Hervorzuheben sind J. C. Mummerys schöne »Windmühle« und Mrs. Bartons tüchtige Arbeiten.

Nach diesem kurzen Blick auf die jüngsten Ereignisse will ich zu dem eigentlichen Thema meines Artikels, den Ausstellungen von 1902, übergehen.

* * *

Die »Royal Photographic Society« pflegt neben der künstlerischen Photographie auch andere Anwendungen der Lichtbildkunst. So öffnete sie ihre Räume im Jahre 1902 einer sehr anziehenden Ausstellung von Arbeiten aus dem Gebiete der wissenschaftlichen und technischen Photographie. Sie zeigte die Photographie im Dienste der Wissenschaft als Berichterstatterin über Erscheinungen und Tatsachen aus dem Reiche der Astronomie, Spektrographie, Naturgeschichte usw.

Diese Abteilung umfasste gegen 140 ausgewählte Photographien, von denen die einzigen sowohl in künstlerischer wie wissenschaftlicher Beziehung beachtenswerten die Ballonaufnahmen des Reverend G. M. Bacon und die Naturstudien des Herrn Douglas English waren, deren letztere den Iltis, den Siebenschläfer, das Eichhörnchen und die Hausratte in naturgetreuen und charakteristischen Stellungen zeigten. Diese Art der Illustration wird voraussichtlich die Reproduktion von Handzeichnungen in Werken naturgeschichtlichen Inhalts bald gänzlich verdrängen.

Die Kunstausstellung der »Royal Photographic Society« weicht in ihren Zielen einigermassen von der des »Salon« ab. Man braucht nicht weit in



ERWIN RAUPP, Dresden

Prinzessin Louise von Coburg

die Vergangenheit zurückzugehen, um auf die Ursachen zu kommen, die vor elf Jahren eine Anzahl künstlerisch gebildeter Mitglieder der »R. P. S.« veranlassten, sich von dieser zu trennen und unter dem Namen »Linked Ring« einen neuen Verein zur Pflege freierer Anwendung der Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel zu bilden. Die erste Ausstellung des »Photographic Salon« fand im Oktober des Jahres 1893 statt. Ihr Zweck war, wie aus dem jüngsten Kataloge ersichtlich ist, nur solche Werke zeitgenössischer Photographen auszustellen, die nach Ansicht der Leiter in Inhalt und Darstellung das Empfinden einer künstlerischen Persönlichkeit zum Ausdruck bringen, unabhängig von lediglich wissenschaftlichen und technischen Rücksichten. Man war zu dem Bewusstsein gelangt, dass die künstlerischen Möglichkeiten der Photographie allzulange durch derartige Rücksichten, die mit der Kunst nichts zu tun haben, beeinträchtigt worden waren. Die Leiter des »Salon« richten ihr Augenmerk lediglich auf das fertige Ergebnis der photographischen Aufnahme — das Bild; der einzige leitende Gesichtspunkt bei der Beurteilung ist die künstlerische Wirkung des Bildes ohne Rücksicht auf die zu seiner Herstellung angewandten Mittel. Im »Salon« legt man kein Gewicht



Karl Weiss, Dresden.



Dr. A. Kirstein, Berlin. Heidekirche.



Léonard Misonne, Gilly. Bei Sonnen-Untergang.

darauf, ob es sich um einen direkten Platindruck handelt oder um eine Bromsilbervergrösserung, oder ob Negativ und Druck durch spätere Nachhilfen der bessernden Hand beeinflusst wurden. Die »Royal Photographic Society« anderseits legt bis zu einem gewissen Grade Gewicht auf die Mittel, die zur Herstellung des photographischen Bildes gedient haben, und weist gelegentlich auch solchen Werken einen Platz an, die allein hervorragendes technisches Können zeigen, ohne von künstlerischem Empfinden getragen zu sein.

Folgendes Beispiel möge dies erläutern. In der »R. P. S.«-Ausstellung befanden sich mehrere Bildnisse, deren Reiz vor allem auf der Wahl guter Modelle und dem technischen Geschick des Photographen beruhte. Es handelte sich tatsächlich um gar nicht üble Photographieen schöner Frauen. Wären die Vorbilder jedoch hässlich gewesen, so würden die Bilder vermutlich ebenfalls hässlich ausgefallen sein. Die Ausstellung des »Salon« dagegen brachte zwei Bildnisse holländischer Bauernfrauen von Dr. Spitzer, deren Originale zwar eigenartig, im landläufigen Sinne aber entschieden hässlich waren. Und trotzdem stehen die Bilder auf einer weit höheren Stufe der Kunst, als die vorher erwähnten, weil es der Künstler verstanden hat, alles, was seinen Modellen an Charakter und Kraft innewohnt, herauszuholen und ihnen etwas von der unvergänglichen Macht und Schönheit zu verleihen, die wir in den Bildnissen eines Rembrandt finden. Durch bedachte Wahl des Vorwurfs und geschickte Behandlung des Stoffs hat es der Kunstphotograph verstanden, ein bedeutendes Bild zu schaffen, wo die anderen nur ein niedliches Gesichtchen einfach abschrieben. Arbeiten der letzteren Art bilden freilich einen nicht unerheblichen Bruchteil dessen, was die Photographie in ihrer täglichen Anwendung zu Tage fördert. Es ist auch ganz in der Ordnung, dass einige dieser Erzeugnisse in der »R. P. S.«-Ausstellung einen Platz fanden als die besten ihrer Art und als Massstab des Erreichbaren für die, die als Illustratoren oder als Photographen von Fach derartige Arbeiten anzufertigen haben.

Die angedeutete Verschiedenheit der Bestrebungen kennzeichnete auch bis zu einem gewissen Grade viele andere Arbeiten auf den beiden Ausstellungen. Die Mehrzahl der in der »R. P. S.« ausgestellten Photographien zeigten eine realistische Auffassung, d. h. sie suchten die Aufmerksamkeit



J. CRAIG-ANNAN, Glasgow

Bildnis des Herrn Harry Alfred Long

des Beschauers in erster Linie durch den dargestellten Gegenstand zu erregen, der natürlich in angemessener Weise wiedergegeben war. Eine erhebliche Zahl der Bilder des »Salon« dagegen zeigte einen idealistischen Zug; man suchte in ihnen irgend eine Idee zum Ausdruck zu bringen, derart, dass das rein Gegenständliche hinter dem gedanklichen Inhalt als nebensächlich zurücktrat. Die Bilder waren so behandelt, dass sie vor allem den sie beherrschenden Gedanken zum Ausdruck brachten und das bedeutet in vielen Fällen (wenn nicht stets) den Verzicht auf Realismus.



C. Puyo, Paris. Herbst.

Es wurden der »R. P. S.« eine sehr grosse Anzahl von Photographien zur Auswahl gesandt. Der Prüfungsausschuss der Abteilung für Kunstphotographie hatte nicht weniger als 1600 Nummern zu begutachten, von denen schliesslich nur 290 zugelassen wurden. Gewöhnliche Leistungen ohne hervortretende Eigenart gab es in Fülle, und die Hauptaufgabe des Ausschusses bestand in der einstimmigen Ablehnung derartiger Arbeiten und in der Entscheidung über den etwaigen Wert von ungefähr 600 Bildern, die sich über die land-



Nicola Perscheid, Leipzig.

läufige Mittelmässigkeit erhoben. Von den preisgekrönten Bildern der »R. P. S.« -Ausstellung bringen wir William A. Stewarts »The rose is sweetness — the gardeners pride« (siehe S. 68). Die ebenfalls ausgezeichneten Bilder der Herren W. Greatbatch und Percy Lewis zeigen hervorragendes technisches Können und geschickten Aufbau; Stewarts

Leistung aber erhebt sich in bezug auf Empfindung und Darstellung zu nicht geringer ästhetischer Höhe. Ein alter Herr mit vornehmem Gesichtsausdruck, geschmackvoll aufgefasst, beugt sich über einige Rosen, die nur leicht angedeutet sind; sein weiter Ärmel fällt in einem Linienschwung herab, der in seiner Schönheit an eine alte Holbeinsche Zeichnung erinnert. Das Bild ist klein und anspruchslos, war aber nach meiner Ansicht das beste in der ganzen »R. P. S.«-Ausstellung.

Ein anderes interessantes Bild ist Mrs. Bartons »Alma mater« (siehe S. 60), das auch im Salon ausgestellt war. In der Wiedergabe von Mutter und Kind tritt ein echt dichterisches Empfinden zutage. Der Kopf des Weibes ist in äusserst feinen und zarten Tönen zur Darstellung gebracht, während das Köpfchen des Kindes stärker betont ist.

Dr. Llewellyn Morgans »Aufsteigender Abendnebel« (siehe S. 100) ist ein schönes Beispiel echter Photographie. Im Vordergrunde sieht man einen Baum und Schilf, dahinter im Nebel allmählich verschwimmend Bäume, Gebüsche und Hügel. Die vom Auge des Beschauers entfernteren Teile der Bildfläche erhellen sich mehr und mehr nach dem Hintergrunde zu und man empfängt den getreuen Eindruck der Luftperspektive, die der im Abendnebel verhüllten Landschaft eigen ist. Die Anordnung bietet dem Nörgler Stoff zu pedantischer Kritik, denn der grosse Baum und das Schilfgestrüpp im Vordergrunde bilden im Verein mit den beiden entfernteren dunklen Stellen ein Viereck. Aber das Ganze ist so schön, dass dieser Fehler, falls er überhaupt als solcher bezeichnet werden kann, nur dazu beiträgt, die Vorzüglichkeit der übrigen Teile des Bildes stärker hervortreten zu lassen.

Originell in Bezug auf die Wahl des Gegenstandes ist Dr. Graves »Schnitter« (siehe S. 46), eine sehr wirksame und eigenartige Gestalt in faltigem Gewande, Mohnblumen auslesend. Obgleich die seltsam geformte Sichel und der ungeschickt wirkende rechte Winkel, den der ausgestreckte Arm mit der Kopfbedeckung bildet, stört, ist es doch ein sehr dekoratives und individuelles Werk. »Die alte Hexe« dagegen (siehe S. 62), wie sie seltsam gestaltete, geisterhafte Bäume mit ihrer Krücke beklopft, erregt ein Gefühl von Grauen. Das Bild ist, wenn man von einem ähnlichen Vorwurfe der Brüder Hofmeister absieht, vielleicht einzig in seiner Art.

Ohne die 7 Bilder von Dr. Graves und die 6 kleinen Gummidrucke von Page Croft würde die Ausstellung eintönig gewesen sein. Gediegene Arbeiten gab es in Menge, aber es fehlte ihnen an Eigenart des Gedankens. Denselben Gegenstand in gleichartiger Weise von denselben oder auch von verschiedenen Leuten immer und immer wieder abkonterfeit zu sehen, bietet wenig Reiz.

J. Page Crofts Arbeiten sind wenig kontrastreich ausgeführt, fast durchgängig diskret und zart im Ton. Die Beschauer, denen sie nicht gefallen, und das wird die Mehrzahl sein, nennen sie nachlässig und unsauber; denen aber, welchen sie zusagen, und ich bin einer davon, erscheinen sie gefällig und anregend. Stets eigenartig und dem Herkömmlichen abhold, sich selten wiederholend, ist Page Croft einer unserer selbständigsten Impressionisten. Es gibt Leute, welche über seine Arbeiten spotten, vermutlich weil sie Eigenschaften in ihnen suchen, die der Künstler garnicht hat hineinlegen wollen. Es handelt sich hier eben geradesowenig um Beefsteak und Butterbrot, wie etwa um das Erdbeereis, das so manche Photographen mit ihren niedlichen Modellen in hergebrachten Stellungen darzubieten pflegen. Eher könnte man das Gebotene mit Delikatessen wie Oliven und Kaviar vergleichen, die dem Mahle einen besonderen Reiz verleihen, ohne viel Nährstoff zu bieten, und die auch nicht von jedermann gewürdigt werden. Die geschmackvollste von Page Crofts Arbeiten ist vielleicht eine kleine weibliche Figur, »Die Gefangene« (siehe S. 59) betitelt, während sein »Really» (siehe S. 76) ausserordentlich erfrischend wirkt. Gegner dieser Richtung werden sich freilich darüber ärgern. Dargestellt ist hier der Kopf einer Frau, die mit forschendem Blick ihr Kinn auf die beringte Hand stützt. Ich zögere nicht zu behaupten, dass ich selten ein so vortreffliches Beispiel von reinem Impressionismus in der Photographie gesehen habe. Man sieht das fragende Lächeln, das dem Bilde den Namen gibt, und eine Andeutung von Hand und Gesicht, was will man mehr? Die festen Konturen muss man freilich erst erraten; doch der Künstler will nur eine Erinnerung hervorrufen, er will nur die Ahnung eines Lächelns wecken. Bedarf es aber des ganzen Körpers in Fleisch und Blut, um ein Lächeln in die Erinnerung zurückzurufen?

Verschiedene interessante Gummidrucke von Pierre Dubreuil (siehe



Clarence H. White, Newark-Ohio.

Puritanerin.



Carl Weiss, Dresden.

Abb.) und R. Eickemeyer, zwei Ausstellern von vielseitiger Befähigung, kamen aus Frankreich und Amerika; doch müssen wir uns hier auf ihre blosse Erwähnung beschränken und gleiches auch mit Bezug auf John H. Andersons sonniges »Piccadilly« und F. Hollyers und James Aulds breit behandelte Bildnisse tun. Eine Menge anderer Arbeiten, die der Besprechung wert wären, muss ich aus Mangel an Raum unerwähnt lassen.

Wandte man sich von der »R. P. S.« zum »Salon«, so sah man sich in eine vollständig andere Umgebung versetzt. Die Wände waren ähnlich wie in der »R. P. S.«-Ausstellung mit einer Art ungebleichten Segeltuches bespannt, aber durch weiss gestrichene Latten zierlich in Felder abgeteilt. Das Oberlicht wurde durch eine weisse Leinendecke gedämpft, und einer der am wenigsten anziehenden Ausstellungsräume Londons war in einen reizenden kleinen Kunsttempel umgewandelt. Die zahlreichen von der »Neuen Amerikanischen Schule« gesandten Bilder und die aus Österreich eingetroffenen Arbeiten gaben der Ausstellung das charakteristische Gepräge. Damit soll nicht gesagt sein, dass die britischen Arbeiten der Beachtung etwa nicht wert gewesen wären, nur fehlte wegen der Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände und der angewandten Verfahren dem englischen Teile der Ausstellung jene Geschlossenheit, die den mehr einheitlichen, fremden Schulen eigen ist.

David Blount,
Newcastle o. T.
„Lingering
Autumn".



Zu den wirkungsvollsten Arbeiten gehörten die Bilder der Wiener Schule, die in Dr. Spitzer, Henneberg, Watzeck und Kühn vertreten war. Diese grossen Gummidrucke waren beinahe alle von breiter, dekorativer Wirkung, doch verdankten sie manchmal ihre Stärke der Unterdrückung zarter Abstufungen und Halbtöne. Wir hier in England haben bedeutende Fortschritte gemacht mit Bezug auf Wahrheit der Tonwerte und ihrer Abstufungen. Diese Fortschritte verdanken wir bis zu einem gewissen Grade

den Urteilen von Kritikern, wie Anthony Guest im »Amateur Photographer« und A. C. R. Carter in »Photograms of the Year«, von denen der letztere keine Gelegenheit vorübergehen lässt, nachdrücklich auf die Wichtigkeit der Tonwerte hinzuweisen. Häufige Ausstellungen, Wettbewerbe und das Beispiel vieler unserer leitenden Männer haben nach dieser Richtung hin ein Verständnis gefördert, das uns bei Beurteilung deutscher und österreichischer Arbeiten etwas anspruchsvoll macht.

Von Horsley Hintons Arbeiten, deren sich vier im »Salon« befanden, erschien mir »Adel Moor« (siehe S. 49) die beste. Eine keck behandelte viereckige Scheune nimmt eine Seite des Bildes ein, während den Vordergrund eine Wiese bildet, von der nur einige Blütenköpfe sich abheben. Diese Schlichtheit bietet dem Auge eine sehr angenehme Ruhe, aber die Wolken treten ein wenig stark hervor und beeinträchtigen etwas dieses Gefühl.

Die Amerikaner waren sehr stark vertreten. Steichens Arbeiten (siehe Abb.) erregen, mehr vielleicht noch als andere, grosse Meinungsverschiedenheiten zwischen seinen Bewunderern und denen, welche seine Art verurteilen. Diese trat diesmal kräftiger hervor, aber doch nicht in so herausfordernder Weise wie früher. Einige wundervoll behandelte Aktstudien, in denen die Fleischtöne aufs vortrefflichste wiedergegeben sind, bilden den grösseren Teil seiner Arbeiten, unter denen sich aber auch ein ausgezeichnetes Bildnis des Malers Lenbach befindet. —

Neben den Arbeiten von Steichen treten die der Frau Käsebier als besonders markig hervor (siehe Abb.), zumals als Leistungen von weiblicher Hand. Sie erreicht in ihren Arbeiten das sammtne Schwarz einer guten Radierung; ihre Bildnisse sind in der Anordnung kühn und überraschend, doch hat sie etwas von der Zartheit eingebüsst, die ihre früheren Arbeiten aufwiesen. — Clarence White ist, wie immer, unerreichbar in der zarten, geschmackvollen Weichheit seiner Bilderchen, welche in ihrer Stimmung an die Werke einiger Maler aus der präraffaelitischen Bewegung erinnern (siehe Abb.).

Alfred Stieglitz hatte sein jetzt auch in Deutschland bekanntes, äusserst stimmungsvolles Bild »The Hand of Man« ausgestellt, in dem er erfolgreich einen ähnlichen Versuch macht, wie ihn in Prosa Kipling mit der künst-



LLEWELLYN MORGAN, Liverpool

„Wenn die Abendnebel steigen“

lerischen Beschreibung einer Lokomotive und eines Schienenstranges erreicht hat. Miss Devens, Jarnall Abbott, Eickemeyer und andere wohlbekannte Amerikaner hatten gleichfalls Beiträge geliefert.

Ich habe mich bemüht, einen Grund für die weit auseinandergehenden Ansichten zu finden, auf die man bei der Würdigung von Arbeiten stösst, wie sie von einer Anzahl von Amerikanern geliefert werden. Der eine verabscheut, was dem anderen als Offenbarung photographischer Kunst erscheint, während beide über andere Bilder ein ziemlich übereinstimmendes Urteil fällen. Ich glaube, ich bin der Ursache auf die Spur gekommen; sie leitet zu der Frage über Inhalt und Form, die ich schon früher berührt habe. Ich vermute, dass neun Leute unter zehn hierzulande, wenn nicht 99 unter hundert, als Motiv der bildlichen Darstellung einen Gegenstand verlangen, den sie auch in der Wirklichkeit schön finden. Sie verlangen z. B. das Bild einer schönen Landschaft, nicht aber das schöne Bild einer Landschaft, sie fordern das Bild einer schönen Frau, eines männlichen Charakterkopfes, statt eines schönen und charakteristischen Bildnisses der Frau oder des Mannes. In Fällen, wo Gegenstand und Behandlung gleich vortrefflich sind, werden sich die Gegner unschwer einigen.

Ein Bild kann dem Beschauer gefallen, weil es ihn an jemanden erinnert, den er gerne hat, oder an einen Ort, an den sich angenehme Erinnerungen für ihn knüpfen; er kann sich ferner durch den dargestellten Gegenstand unterhalten oder belehrt finden. An Schönheitsrücksichten braucht dabei gar nicht gedacht zu werden. Die meisten Leute fragen eine Art landläufiger Ansicht über das, was schön ist, mit sich herum. Dinge, die sich in Gedanken mit Unmut, Schmerz oder sonstigem Missbehagen verbinden, gelten ihnen als hässlich. Für viele Personen, zumal weiblichen Geschlechts, ist beispielsweise eine Schlange ein hässliches, feuchtkaltes Geschöpf. Eine weite Fernsicht, besonders wenn man von seinem Standpunkte aus sechs Grafschaften überschauen kann, gilt allgemein als schön, vermutlich, weil eine hohe, luftige Lage selbstverständlich etwas Gesundes und Befreiendes an sich hat. Derartige Gedankenverbindungen sprechen bei den Urteilen vieler Leute unbewusst mit, so dass es einer mehr oder weniger starken Anspannung des Willens bedarf, um zur Einsicht zu gelangen, dass eine



Wilh. Weimer, Darmstadt.

Schlange eine schöne Linie zu bilden vermag, und dass eine weitgedehnte Aussicht zuweilen eindruckslos und langweilig ist.

Dies führt mich auf meine frühere Bemerkung zurück, dass, um einen idealen Erfolg zu erzielen, die Wirklichkeit geopfert werden darf oder geopfert werden muss. Zeigt sich die Schlange in ihrer ganzen abschreckenden Natürlichkeit auf dem Bilde, so wird niemand, dem diese Tiere widerwärtig sind, den Blick darauf heften mögen. Wenn aber, um die Schönheit der Linien stärker hervortreten zu lassen, die abschreckende Hässlichkeit einer realistischen Darstellung unterdrückt wird, so müsste das Gefühl des Abscheus überwunden werden. Oft wird das nicht der Fall sein, denn, wie ich bereits sagte, ziehen die meisten Leute in erster Reihe den dargestellten Gegenstand in Betracht, und viele sehen nur diesen allein. Für sie ist ein Bild lediglich eine Erinnerung an das, was sie gesehen haben, eine Beschreibung, die man nicht erst zu lesen nötig hat. Sie sehen alle Erzeugnisse der Kunst unter dem Gesichtspunkte, von dem aus man etwa die photographische Darstellung einer Feuersbrunst oder eines Eisenbahnunfalles in einer illustrierten Zeitung betrachtet. Das Bild ist ihnen lediglich die Beschreibung eines Ortes oder



Nicola Perscheid, Leipzig.

eines Ereignisses, aus der man eine mehr oder weniger genaue Kenntnis des Tatsächlichen schöpfen kann. Es gibt indes auch viele, deren Urteil in Dingen des Geschmackes sich weit über diesen Standpunkt erhebt, und die dennoch von einem Bilde »Inhalt« verlangen, die unfähig sind, unabhängig vom Gegenstand ästhetische Schönheit zu geniessen. Für sie ist das Motiv die wesentliche Grundlage ihres Urteils; falls dies nicht an und für sich schön oder anziehend ist, gelten alle künstlerischen Eigenschaften keinen Pfifferling. Meine eigene Ansicht geht dahin, dass, wenn nur das Bild von unserem Auge und von unserem Gefühl als schön empfunden wird, es gar nicht darauf ankommt, ob der dargestellte Gegenstand an und für sich schön ist oder nicht.

Nach dieser Abschweifung in die Ethik und Ästhetik kehre ich zum »Salon« zurück. Unter den englischen Ausstellern hat sich Archibald Cochrane einen Platz in der vordersten Reihe erobert. Sein »Bildhauer« (siehe S. 84) ist eine grosse, reich getönte, realistische Darstellung eines Bildhauers bei der Arbeit. Sein »Night Summons« (siehe S. 53) ist ein erfolgreicher Versuch, einen durch die Nacht reitenden Kavallerietrupp wirkungsvoll darzustellen.

David Blount, dessen an Corot erinnernde Landschaft »Lingering Autumn« wir wiedergeben (siehe S. 99), hat gehalten, was seine vorjährigen Arbeiten versprachen. Herr Frederick H. Evans, dem der »Linked Ring« und das Publikum für die Anordnung und das Aufhängen der Bilder im »Salon« zu Dank verpflichtet sind, steuerte eine Anzahl nach amerikanischem Muster aufgezogener Bilder bei, zumeist jene fein ausgeführten, architektonischen Aufnahmen, durch die er sich einen Ruf erworben hat. Auch Charles Moss stand mit drei grossen Gummidrucken in der ersten Reihe.

Alex. Keighleys Arbeiten sind gut, wenn auch nicht derartig hervorragend, wie im vorhergehenden Jahre. Sein »Plätt-Tag« (siehe S. 20) löst erfolgreich die schwierige Aufgabe der Beleuchtung eines Innenraumes. Eine Frau, die dem Beschauer den Rücken kehrt, plättet auf einem Tische, während das Licht durch das Fenster vor ihr einfällt. — Auch Craig Annan bringt neben dem vorzüglichen «Porträt of Harry Alfred Long» (siehe S. 92) in dem Bilde »Der Kupferdrucker« (siehe S. 35) einen ge-



P. DUBREUIL, Lille

„Der schwarze Hut“



Th. u. O. Hofmeister, Hamburg.

schickten Versuch, der höchst anziehend, wenn auch nicht völlig überzeugend wirkt. — Will Cadby (siehe Abb.) wiederum zeigt sich bewandert auf figürlichem sowohl wie auf landschaftlichem Gebiete und bedient sich der Dallmeyer-Bergheim-Linse mit Erfolg für seine Aufnahmen im Freien. Mrs. Cadby hingegen war mit einigen ihrer Blumenstudien vertreten. — Unter vielen anderen, deren Arbeiten Aufmerksamkeit verdienen, seien noch hervorgehoben die Namen J. Croisdale Coultas, R. Craigie (siehe Abb.) Dr. Grindrod usw.

An der Spitze der französischen Aussteller standen die Herren Demachy und Puyo. Ersterer zeigte zarte, in Gummidruck ausgeführte Studien, während Major Puyo vorwiegend mit kleinen, figürlichen Rötelskizzen vertreten war, die stets zierlich und anmutig, hin und wieder aber für ernste Arbeiten allzu «chic« waren.

Hier muss ich den »Salon« verlassen, ohne dass ich ihm genügend gerecht werden konnte. Viel beachtenswerte Aussteller musste ich unerwähnt lassen, doch bin ich bemüht gewesen, die markantesten Züge des Gesamtbildes nachzuzeichnen, welche diese Ausstellung zum bisher gelungensten »Salon« gemacht haben.

* * *

Im Anschluss hieran mögen noch einige Worte Platz finden, die Herr W. R. Bland F. R. P. S., mein Mitarbeiter im Prüfungsausschuss für die »R. P. S.«-Ausstellung, über meine eigenen Bilder sagt.

»Das grösste und zugleich eines der eindrucksvollsten Bilder der «R. P. S.»-Ausstellung, »Summer Heat«, gibt das Motiv einer Wiese mit einer grossen, dichten Baumgruppe in grünem Kombinationsgummidruck. Die Bäume verleihen der dargestellten Landschaft den Eindruck von Kraft und Fülle, und die Wiese zeigt eine zarte Abstufung der Töne. Der zitternde, flimmernde Eindruck der Sommerhitze wird nicht völlig zur Empfindung gebracht, wenn man ihn auch deutlich herausfühlt aus der verhaltenen Stimmung der Atmosphäre, welche die Ferne einhüllt. Von Warburgs übrigen Arbeiten ist «The Park Palings« die beste. Es ist eine winterliche, zum Teil von der Sonne beschienene Landschaft, ein etwas alltägliches Thema, das aber durch die Mittel des Tons und der Luftstimmung vertieft ist.«

Unter seinen im »Salon« vorgeführten Bildern befand sich eines, das den Titel »Der Zauberspruch« trägt. Ein kraftvolles Bild, auf dem eine Priesterin dargestellt ist, die mit erhobenen Armen ihre Zauberformel murmelt über einem kupfernen Gefäss zu ihren Füssen, aus dem Dämpfe aufsteigen. Der untere Teil des Bildes ist in Dunkel gehüllt, aus dem die Gestalt allmählich auftaucht und das Ganze gipfelt in der dramatischen Kraft des erhobenen Kopfes und der Arme, die sich von einem geheimnisvollen Hintergrunde abheben. Mehr noch als an das Auge wendet sich diese hervorragende Arbeit an das tief in uns wurzelnde Gefühl, mag es auf der Religion oder Einbildungskraft beruhen, das nur durch Werke von mehr als rein formalen Eigenschaften vom Künstler berührt werden kann. — Diese Art, das reale Objekt als Ausgangspunkt für eine idealisierte Darstellung zu nehmen, kennzeichnet so recht die Aufgabe wahrer Kunst, die sowohl dem Maler wie dem Photographen ein niemals ganz zu erschöpfendes Schaffensfeld erschliesst.«

1421 059